859
C 14

G. CĂLINESCU

UNIVERSUL POEZIEI

Antologie cu o postfață
de AL. PIRU

7.56.257
BIBLIOTECA LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BUCUREȘTI

EDITURA MINERVA
București — 1973

CURS DE POEZIE

PREFAȚĂ

Acest opuscul * reprezintă nouă prelegeri ținute la Facultatea de filozofie și litere din Iași în primăvara anului trecut. În el sînt unele lucruri originale, măcar în intenție. Firește, nimic nu este nou sub soare și cînd crezi că ai descoperit o noutate, bagi de seamă că a spus-o altul mai înainte. Spiritul general, cel puțin, al acestui curs circulă azi printre esteții poeziei și nouă nu ne poate rămînea decît meritul nuanței, al unei definiții mai limpezi. Această corespondență între ideile noastre și spiritul contimporan este o dovadă că nu plutim în extravaganță.

Cursul nostru minuscul de poezie este numai un program. Capitolul VI, de pildă, dezvoltat, va putea deveni el însuși o carte deosebită. Poate e mai bine, și așa ne-am zis și noi, ca aceste lucruri delicate să fie numai atinse iar nu ofilite de prea multă pedanterie. Așa simplu cum pare la întîia vedere, cursul se bizuie pe oarecare speculațiune și se cade ca cititorul să-l examineze cu atenție, spre a nu înțelege mai puțin decît trebuie. Și auditorii, studenți numai în literatură, și tinerii care vor citi

* *Principii de estetică* (1939).

aceste pagini pot fi neobișnuiți cu dialectica strînsă, dat fiind că la noi se discută despre poezie într-un chip foarte diletant. Am căutat a ne exprima cît mai limpede cu putință. Dar nu ne-am îngăduit să degradăm noțiunile pentru a da celor grăbiți iluzia că înțeleg. Unele lucruri sînt grele nu prin cuvinte ci prin calitatea însăși a abstracțiunilor.

Intenția noastră nu a fost să dăm informații despre curentele literare (dadaism, futurism, suprarealism, ermetism), ci numai să ne folosim de ele spre clarificarea unor noțiuni de estetică poetică. Dar ne închipuim că pentru mulți aceste discuțiuni vor avea și un interes documentar. Cititorul trebuie să înțeleagă, de altfel lucrul pare limpede, că noi nu glorificăm și nici nu osîndim vreo școală literară ci numai încercăm a scoate din ele o experiență. Încheierea pentru cititor trebuie să fie aceasta: că oriunde sînt idei clare este și un adevăr și ca atare luarea în rîs superficială nu e o atitudine de intelectual. Școala a îndepărtat pe tineri de la speculațiunea estetică, ținîndu-i în formule obscure, și noi voim să facem pe acești tineri să gîndească.

Noi am intitulat la început cartea mult mai modest (*Curs de poezie*), dar apoi considerații practice din cîmpul tipografiei au cerut titlul mai simplu de *Estetica*. Nu este însă nepotrivit. Căci vorbind în particular despre poezie, noi am răspuns la problemele fundamentale ale Esteticii (obiectul, esența artei, receptarea fenomenului artistic). Prin deducție, cititorul va putea determina atitudinea

noastră în tot ce are vreo atingere cu arta. Am procedat ca Tilgher, rezolvînd de-a dreptul problemele, fără a prezenta materia enciclopedic ca d. Tudor Vianu, la a cărui *Estetica* trimitem în scopul informației și al documentării aspura felului cum esteticienii științifici înțeleg chestiunea.

G. C.

BIBLIOGRAFIE

Nu ne gîndim să dăm o bibliografie propriu-zisă, fiindcă problema nu are margini. Se înţelege de la sine că cel interesat trebuie să aibă cît mai largi cunoştinţe de poezie şi o temeinică pregătire ideologică. Vom da însă cîteva sugestii în direcţia ideilor noastre :

Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, Paris, ed. Corrêa, 1933.

Adriano Tilgher, *Estetica*, ed. a II-a, Roma, Bardi, 1935.

V. Feldman, *L'Esthétique française contemporaine*, Paris, Alcan, 1936.

Charles Baudouin, *Psychanalyse de l'art*, Paris, Alcan, 1929.

Benedetto Croce, *La poesia, introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, II-a ed. Bari, Laterza, 1937.

Benedetto Croce, *Poesia e non Poesia*, ed. II-a. Bari, Laterza, 1935.

Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1938.

Alain, *Système des beaux-arts*, 8-e éd. Paris, Gallimard, 1926.

Henri Brémond, *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926.

Francesco Flora, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936.

Christian Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, Ed. littéraires et techniques, 1934.

Émile Bouvier, *Initiation à la littérature d'aujourd'hui, cours élémentaire et cours moyen*, Paris, La Renaissance du livre, 1932.

Saşa Pană, *Sadismul adevărului*, Bucureşti, „unu", 1936.

Werner Mahrholz, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, Berlin, Sieben-Stäbe-Verlag, 1932.

Benjamin Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, Kra, 1928.

Urmuz, *Urmuz*. Bucureşti, „unu", 1930.

F. T. Marinetti, *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme*, Milano, Edizioni futuriste di „Poesia".

I Manifesti del futurismo. Milano, Edizioni futuriste di „Poesia".

André Breton, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*. Paris, Kra, 1924.

André Breton, *Limites non frontières du surréalisme*, în *La nouvelle Revue Française* din 1 februarie 1937.

Hans Leisegang, *Die Gnosis*, Leipzig, Kröner-Verlag, 1924.

Rudolf Steiner, *Das Initiaten-Bewusstsein*, Dornach, 1927.

G. Evola, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella dottrina e nella sua „Arte Regia"*, Bari, Laterza, 1931.

Werner Mahrholz, *Literargeschichte und Literarwissenschaft*, Leipzig, A. Kröner-Verlag, 1932.

Gustave Rudler, *Les techniques de la critique et de l'historie en littérature française moderne*, Oxford, 1923.

De la Méthode dans les Sciences (art. *Histoire* de *G. Monod*). Paris, Felix Alcan, 1910.

Otto Fr. Bollnow, *Dilthey. Eine Einführung in seine Philosophie*, Leipzig in Berlin, Teubner, 1936.

Cu privire la ermetism în general și la tehnica inițierii alta ar fi bibliografia. Dar este o primejdie. Profanul poate să rătăcească. Numai ca o curiozitate am citat pe Rudolf Steiner, pentru prelungirea în epoca modernă a mentalității ocultiste. Dar trebuie multă prudență, căci neofitul poate cădea în teozofia cea mai rea, cu totul în afara problemei poeziei. Serioasă este opera filozofului italian Evola, dar dificilă. Absolut exterioară vederilor noastre este *La littérature et l'occultisme*, Etudes sur la poésie philosophique moderne par Denis Saurat (Paris Rieder, 1929). Noțiunea estetică de ocultism n-are nimic de-a face cu ocultismul magic.

I

Estetica este o disciplină, sau mai bine zis un program de preocupări, care s-a născut, inconştient sau nu, din nevoia simţită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin judecăţi aşa-zise *obiective*, adică în fond străine de fenomenul substanţial al emoţiei. Lipsa de bucurie artistică este un caz mult mai des decît s-ar crede şi foarte mulţi indivizi dintre cei mai inteligenţi citesc cărţi pentru scopuri străine de plăcerea estetică, precum ar fi dorinţa de a se informa, satisfacţia de a găsi în ficţiune întîmplări asemănătoare cu cele din viaţa lor, sau mai ales judecăţi şi prejudecăţi asupra vieţii. Aceşti indivizi, incapabili de a se pronunţa asupra valorii artistice a unei opere, simt o mare uşurare cînd printr-un raţionament sau prin însuşirea părerilor unor critici ajung la încredinţarea că se află în faţa unei opere valoroase. Atunci se produce o adevărată bucurie, care însă nu e bucuria estetică ci o bucurie psihologică, anume bucuria de a fi scăpat de incertitudine. Ba chiar sînt indivizi, mai rari, nu-i vorbă, care pe calea convingerii ajung să aibă şi emoţia estetică

și să trăiască apoi foarte bine opera pe care n-o puteau simți direct.

Din această frigiditate s-a născut așadar Estetica, ca propunere de a studia *științific* opera de artă. Însă care sînt caracterele științei ? O știință ia ființă atunci cînd se descoperă un fenomen nou, sau mai corect cînd apare un nou unghi de vedere care face ca un grup de fenomene să nu-și mai explice suficient relațiile prin științele vechi.

Emoția artistică e un fapt sufletesc, deci s-ar putea cerceta la Psihologie. Însă esteticianul pretinde că există un aspect al unor emoții care le autonomizează, făcînd ca emoția estetică să depășească emoția curat psihologică. Prin urmare o știință strict nouă începe cu *definirea* fenomenului, ceea ce înseamnă că acest fenomen există nu ca un accident ci într-un grup de fenomene asemănătoare constituind o clasă.

Definiția se face prin arătarea genului proxim, adică a sferei imediat mai largi care intră ca notă în conținutul noii noțiuni, și a diferenței specifice care îndreptățește autonomia acestei discipline. O dată definit obiectul, urmează să se stabilească metodele de cercetare și, în sfîrșit, se încearcă a se stabili între fenomene raporturi necesare, adică legi.

Se pune întrebarea : există un fenomen autonom estetic, căruia să i se aplice metode speciale de cercetare care să conducă la legi ? Operele de artă au întîi de toate un aspect fizic : cartea, tabloul, statuia sînt obiecte. Este de prisos a mai dovedi că discriminarea între lumea fizică a obiectelor și artă e necesară, întrucît oricine își dă

seama că artistic nu e propriu-zis obiectul ci sentimentul pe care obiectul îl deşteaptă în noi. Va să zică rămîne lămurit că un grup de realităţi fizice sau procese fizice (muzica, dansul) merită să se elibereze din domeniul fizicului şi să intre în acela al psihologicului, constituind acolo o clasă aparte. Dar se pune întrebarea dacă acum acest grup e îndreptăţit să iasă şi de aici şi să-şi capete desăvîrşita autonomie. Piersica pe care o mănînc îmi produce plăcere, muntele pe care îl privesc îmi produce plăcere, poezia pe care o ascult îmi produce plăcere. De ce oare aceste plăceri ar fi atît de eterogene încît una din ele, cea stîrnită de audiţia poemului, să ceară neapărat constituirea unei ştiinţe nouă ? Guyau, într-adevăr, nu s-a sfiit să pună la temelia complexei emoţiuni artistice o curată senzaţie de vitalitate. Cei mai mulţi esteticieni însă au observat, nu fără dreptate, o notă particulară emoţiei artistice : aceea de a fi deşteptată numai de *opere*, adică de produse ale geniului. Asta înseamnă că arta presupune o organizare specială a lumii fizice de către om. Însă aceasta e industria. Atunci ni se fac distincţiuni mai subtile. Industria este utilitară, arta e gratuită. O scurtă analiză dovedeşte numaidecît neîndrepăţirea definiţiunii. Utilitatea nu e o notă care să facă să înceteze emoţiunea artistică, de vreme ce foarte multe opere de artă au şi un folos şi în general artele s-au desfăcut din industrii. Biserica Trei-Ierarhi a fost ridicată în scopuri religioase, dar stîrneşte emoţiuni artistice. Între util şi frumos ca produse ale in-

dustriei umane nu este decît o deosebire de atitudine din partea noastră. De la unul la altul trecem prin schimbarea atitudinii de valoare. Copilul care lingea o acadea în chip de cocoş trece succesiv de la plăcerea fiziologică la plăcerea artistică şi e mîhnit cînd pentru satisfacerea celei dintîi, mai imperioase, a fost silit să distrugă pe cea de a doua.

Dacă rămîne deci un adevăr cîştigat că arta e o expresie a umanităţii, distingerea prin criteriile utilităţii şi gratuităţii este şubredă. Atunci s-a încercat o autonomizare pe căi mai îndrăzneţe care şi-a găsit chiar la noi reprezentanţi dîrji. Este foarte firesc ca o naţie tînără, cu puţină experienţă artistică, să încerce a avea certitudinea valorilor pe calea mijlocită a *ştiinţei*. Naţiile care cultivă Estetica sînt şi acelea mai lipsite de simţ artistic. Germania are esteticieni. Franţa are critici. Italia are şi ea mai mult esteticieni, dar aceasta e o urmare a unei confuzii ieşite din excesiva experienţă artistică ajunsă la saţiu. Chiar Franţa începe să piardă criticii şi să capete esteticieni.

Modalitatea prin care esteticienii români au încercat să autonomizeze fenomenele artistice se poate rezuma cu vorbele *teoria capodoperei*. D-l Mihail Dragomirescu, întîi, şi după el d-l Tudor Vianu, cu aparat mai erudit, dar ducînd în fond la rezultatele celui dintîi, fac din capodoperă obiectul propriu al Esteticei, care nu s-ar ocupa cu poezia lui Bolintineanu ori cu aceea a lui Alecsandri, ci cu poezia lui Eminescu, şi nu cu toată poezia lui, ci numai cu aceea izbutită.

Cît e de falsă această teorie vede oricine. Capodopera nu există obiectiv, ca un lucru asupra căruia se pot emite judecăți universale, ci e o stare de spirit a unor indivizi, un sentiment particular de valoare. Fără să cădem cîtuși de puțin în relativismul care a putut duce pe d-l E. Lovinescu din alt punct de vedere la teoria mutației valorilor literare, este hotărît că ajungem la denumirea de capodoperă a unei opere numai pe calea anchetei. Ceea ce pentru unul este capodoperă pentru altul reprezintă un scandal. Ieri se deplîngeau opere care azi sînt socotite capodopere. Lipsește în cîmpul artei acel consimțămînt la percepție care face soliditatea științelor. Oricît de relativă ar fi senzația, dacă cuiva i se pare că afară e cald și altuia că e frig, avem în termometru un instrument de obiectivare și de control. Însă care este mijlocul de a afla granița între operă și capodoperă în mod obiectiv nimeni nu ne spune. Judecata estetică se întemeiază pe impresia mea, care scapă de restrîngerea particularului prin consimțirea altora, și e o pseudojudecată care se poate formula așa : sentimentul de valoare stăpînește acum conștiința mea. Putem să avem empiric sentimentul că o operă este capodoperă, dar certitudinea, adică consimțămîntul general cu care se începe orice știință, niciodată. Încît, pusă pe această bază, Estetica devine disciplina ciudată care nu-și cunoaște obiectul. Și de fapt capodopera nici nu există decît ca o denominațiune practică a entuziasmului nostru. Structural, între opera de valoare parțială și capodo-

7.56.257

BIBLIOTECA LAZĂR

peră nu e decît o deosebire de intensitate. Acelaşi proces de organizare, aceeaşi intenţie se regăsesc şi într-o parte şi în alta. Ar fi curios ca *Luceafărul* lui Eminescu să formeze obiectul Esteticei, ca disciplină autonomă, iar *Epigonii* să rămînă un simplu document psihologic.

Am zis că ceea ce alcătuieşte o temeliei a soliditătii ştiinţei e metoda, şi esteticianul pune mari nădejdi în probabilitatea de a descoperi nişte procedee prin care să ajungem la convingeri chiar în absenţa impresiei. El ar dori să stabilească *normele* producerii capodoperei, să facă din Estetică o ştiinţă normativă preceptistică. E şi aci o iluzie şi un joc de cuvinte. În ştiinţe obiectul e real, consimţit de toţi, şi metodele nu sînt decît mijloace potrivite obiectului spre a ajunge mai cu uşurinţă la adevărul de formulat în legi. În Estetică obiectul însuşi este incert şi metoda ar avea rostul să ne ajute să-l descoperim. În privinţa asta sînt două ipoteze care se pot gîndi : se poate găsi o metodă de a determina capodopera, ceea ce este totuna cu stabilirea mijloacelor de a produce capodopera ; şi nu se poate găsi.

Dacă s-ar găsi norma capodoperei, atunci s-ar întîmpla un lucru înspăimîntător, vrednic de laboratoarele vechilor alchimişti. S-ar produce o dezvoltare de apocalips, fiindcă arta însăşi ar dispărea. Cînd am şti cum se face o poezie genială, toţi am deveni mari poeţi şi arta s-ar preface în industrie.

Dacă norma nu se poate descoperi sîntem în neputinţă de a determina obiectul însuşi al Esteticei,

cu alte cuvinte rămînem cu ştiinţa ruinată înainte de a fi ridicat-o. Într-un chip sau altul, Estetica este o ştiinţă care nu există. De aci nu urmează numaidecît că preocupările estetice, adică acelea avînd un raport cu arta, sînt superflui. Orice observare a fenomenelor artistice în producerea lor şi în efortul lor asupra conştiinţelor este instructivă. Se poate alcătui un corp foarte util, empiric util, de observaţii psihologice, sociologice, tehnice etc. asupra artelor, dar Estetica în înţelesul de studiu obiectiv al capodoperei nu va exista niciodată. Toate străduinţele esteticienilor sînt inutile speculaţiuni în jurul goalei noţiuni de artă şi orice estetică nu cuprinde mai mult decît întrebarea dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului, urmată de răspunsul negativ sau de prezumţiuni insuficiente. E adevărat că esteticienii încearcă apoi să clasifice fenomenele artistice sau să studieze formele, cu o oarecare pretenţie de metodă naturalistică. Însă nu poţi clasifica, nici studia ceea ce n-ai definit. De altfel cercetările acestea sînt reînvieri ale unor puncte de veche retorică şi dacă ele sînt îndreptăţite în cadrul unei arte a conducerii şi explicării frumosului, ele n-au ce căuta la estetician.

De bună seamă că poezia, adică sentimentul nostru de poezie există. Asupra acestui punct nu mai e nici o îndoială. Poezia nu se poate însă defini, ci numai descrie, fiindcă ea nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular cîtorva indivizi. Orice om aude şi vede, afară de puţine excepţii. Simţul pentru poezie este însă excepţional. De aci

și varietatea definițiilor, care nici nu sînt definiții, ci sentințe. Nu vrem să dăm o listă istorică încheiată a definițiilor poeziei, vom alege însă cîteva tipuri caracteristice. Este de pildă formula metafizică sau speculativă a poeziei, în care găsim mai degrabă o concepție despre lume, o Weltanschauung, decît o observare în domeniul propriu-zis al artei. Oricine știe că, după Platon, lumea aceasta e o perdea de aparențe în care se încheagă în chip efemer și nedesăvîrșit lumea prototipilor, a ideilor eterne. Omul are două naturi, una caducă, trupul, și alta nemuritoare, sufletul, care odată a stat în apropierea esențelor. Lumea fenomenală e o copie a lumii de prototipi, arta e o copie de a doua mînă (*Republica*). Tot după Platon însă, omul e în stare prin reminiscență să-și aducă aminte de Frumusețea esențială, absolută, la vederea unei frumuseți pămînțești care o copiază. Poetul devine un delirant, un soi de nebun inspirat de divinitate (*Ion*).

Pentru Schopenhauer, lumea e aparența unei oarbe Voințe, care se desfășoară însă tot după idei, privite ca niște eterne forme. Arta, poezia sînt smulgerea din planul unde se afirmă voința oarbă în intuirea, în contemplarea Ideilor. Ca individ, omul cunoaște numai lucruri particulare, ca poet, el se scufundă în universal.

Să lăsăm pe Schelling a cărui estetică este tot idealistă, și să amintim pe Hegel. După Hegel, ca să vorbim în termeni mai simpli. Universul este desfășurarea lui Dumnezeu, a Absolutului. Dumnezeu ni se destăinuie istoricește, încît metafizica devine

o ontologie. Cum se desfăşură acest absolut, acesta e punctul original al hegelianismului. Logica, sau, cum se mai zice acum, sistematica, nu este numai un mod de a fi al vieţii noastre intelectuale, ci legea însăşi a desfăşurării Universului. Istoria cugetă. Cum funcţionează gîndirea noastră? logic, dialectic, adică prin teză, antiteză şi sinteză. O propoziţie ne conduce numaidecît la negarea ei şi apoi la concilierea celor două momente într-un moment superior. Antiteza monarhiei este republica, sinteza celor doi termeni ar fi monarhia constituţională. Din acest idealism istorico-dialectic rezultă pentru artă aceste două lucruri: că arta nu are un obiect deosebit de al filozofiei, obiectul ei neputînd fi decît tot ideile, dar în chip mai obscur; şi că arta nu e decît un moment istoric al tensiunii spiritului uman către absolut.

Oricît de încîntătoare ar fi aceste concepţiuni despre artă şi poezie, e lesne de înţeles că Absolutul, Prototipii, Frumuseţea eternă nu lămuresc nimic.

Sînt definiţii care vor să fie mai apropiate de preocupările Esteticei, cum e aceea a abatelui Brémond, care în fond este tot speculativă, dar de nuanţă mistică. Poezia e o pregătire la rugăciune, e o experienţă mistică nedesăvîrşită, utilă întrucît exaltă spiritul pentru adevărata devoţiune.

Se poate observa, aşadar, că mai toţi aceşti idealişti tăgăduiesc valoarea artei în sine. Sînt şi poeţi care dau poeziei un conţinut străin, ca Horaţiu de pildă, cel cu celebrul vers:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

S-au dat totuşi şi definiţii mai proprii, prin observarea actului însuşi de creaţie. Dar acestea nu sînt adevărate definiţii, ci arătări de note izolate. Copiii, întrebaţi, să zicem : „ce este calul ?" răspund : „calul este cînd". Aşa sînt pseudodefiniţiile esteticienilor. Croce vede în artă o activitate teoretică specială. Viaţa noastră practică, adică sentimentul, devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaştere. Arta este doar o expresie, o descărcare, deci catharsis, a sentimentului. După Adriano Tilgher, arta nu e lipsită de un element intelectual care să deschidă ferestre spre universal. Deosebirea dintre gîndire şi poezie este că poezia foloseşte concepte intuitive.

E un lucru de tot interesul că poeţii înşişi nu ştiu ce este poezia şi excelează în definiţiile de tip extravagant. Sully Prudhomme spunea pontifical : „La poésie a pour mission de susciter et de favoriser l'aspiration au moyen d'un verbe qui fait d'elle un art". Altul, Clovis Hugues, zice solemn : „Le poéte a une fonction sociale. Il lui appartient de glorifier le beau, mais il lui appartient aussi de servir le juste qui en est la représentation la plus élevée." Un integralist român, d-l Ilarie Voronca, zice telegrafic : „Poetul devenit Doge. Poetul adunînd în locul semnelor neînţelese din el ori din văzduh, balega armăsarului ritmînd fanfara de bîlci cu peniţa fără§ pentru jarul onorurilor oficiale" etc. Am ales la întîmplare cîteva pilde, cruţînd pe poeţii mai cu vază.

Încheierea este că poezia nu se poate defini[1]. Însă că poezia există nimeni nu se îndoieşte. Nu numai că poezia există, dar prin anchetarea spiritelor celor mai alese ale umanităţii putem ajunge la stabilirea unor pseudonorme. Prin analiza sentimentului de valoare al acestor spirite, constituind un grup arbitrar, lipsit de elementul masei şi al contemporaneităţii, putem constitui un soi de Retorică în care preceptele sînt de fapt observaţiuni istorice şi statistice şi au această notă specială că nu trebuiesc urmate, ci numai meditate. Urmează deci să aflăm nu *ce este poezia*, ci *cum este poezia*, să surprindem în studiul practic al poemelor ilustrate acea mecanică prin care să ne sporim conştiinţa artistică. În chipul acesta sterila Estetică face loc unei Şcoale de poezie.

II

Am spus că înţelegem estetica poeziei ca o retorică bizuită pe experienţă, care nu încearcă a defini ci arată nu ce este poezia, ci cum este poezia, căutînd a ajunge prin observaţiuni istorice şi statistice la un fel de precepte, care însă nu trebuiesc urmate ci numai meditate, dat fiind că creaţiunea e un fenomen spontan. Vom face deci un fel de şcoală de

[1] Numai un poet estetician ca Jean Paul Richter, în a sa *Vorschule der Ästhetik*, şi-a dat seama că poezia nu poate fi explicată decît prin analogii şi dă şi el cîteva: „Poezia e o a doua lume în cea de aici, Poezia reprezintă faţă de proză ceea ce Muzica este faţă de vorbire“ etc.

poezie, utilă spre a lărgi conștiința poetului, incapabilă însă a-l determina să creeze și folositoare în același timp și criticului în măsura în care-i îndrumează sensibilitatea. Ca să scoatem cîteva precepte, false precepte bineînțeles, fără valoare propriu-zis normativă sau de o valoare care nu se poate constata decît aposteriori, vom analiza pe scurt cîteva programe și atitudini poetice, nu cronologic ci după interesele demonstrațiunii noastre estetice.

Ca înțelegerea să fie mai limpede, vom enunța de la început întîia propoziție la care va trebui să ajungem. Aceasta ar suna cam astfel : *Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizațiune, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică.* Atunci cînd zicem *idee poetică* am putea fi înțeleși greșit. S-ar putea crede că poezia trebuie să aibă un cuprins inteligibil, noțional, ca de pildă cutare poezie de Eminescu care conține o filozofie. Nu e vorba de aceasta. Înțelesul propriu-zis al noțiunii de *idee poetică* îl vom lămuri mai tîrziu. Deocamdată vom afirma că orice poezie, întrucît există ca atare, trebuie să apară ca o structură, ca o organizațiune, în care părțile se supun întregului. Cine cunoaște psihologia mai nouă poate găsi o analogie, ba chiar și o îndreptățire, în așa-zisul gestaltism sau psihologia structurală. Fără a intra în amănunte : gestaltismul constată că fiecare percepție are o structură proprie, o formă, care este mai mult decît suma părților. O melodie nu e o adițiune de sunete, ci un fapt care depășește sunetele. Cînd cînți fiece notă izolat, n-ai analizat melodia. Fenomenul muzical începe

abia cu forma totalității, adică cu melodia însăși. Așa și în privința poeziei. Voim să afirmăm deocamdată că o poezie nu e un conglomerat de imagini frumoase în sine, de sunete frumoase în sine, ci e un fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni, adică a unui sens general. Unde nu e sens nu e poezie. Să ne ferim însă să traducem cuvîntul *sens* cu acela de *înțeles*. Ornamentațiunea unui chilim nu are nici un înțeles, dar are un sens, o orientare, putem să zicem mai nimerit, un ritm care constituie forma, structura.

Această propoziție provizorie o putem demonstra prin analiza teoriilor unei mișcări poetice și artistice care a făcut vîlvă odată, și anume ale *Dadaismului*. Mulți văd în această mișcare un semn de demență colectivă, de morbiditate, și deplîng înrîurirea ei nefastă. Departe de a aproba cumva dadaismul, dimpotrivă îl vom dezaproba, trebuie să recunoaștem că teama unor oameni străini de problemele artei este neîntemeiată. Dadaiștii nu erau nebuni, ba unul dintre ei, André Breton, scriitor de talent, este chiar medic neurolog. A intrat bineînțeles un spirit de farsă, acea veșnică dorință a boemului de a epata pe burghez, precum și intenția probabil de a pătrunde prin violență în istoria literaturii. Într-devăr, profesorii se ocupă mai puțin cu explicarea marilor autori și mai mult cu ceea ce se poate clasifica : curente, manifeste. Un poet valoros riscă să nu intre într-o istorie a literaturii, în vreme ce un farsor pătrunde. Planul dadaiștilor a izbutit de vreme ce iată, noi ne ocupăm de ei. De altfel și în universită-

ţile franceze au fost discutaţi şi putem cita pe Émile Bouvier care s-a ocupat la Facultatea de litere din Montpellier de moderniştii în genere. Trebuie să admitem însă că dadaiştii sînt nişte farsori inteligenţi, adesea cu multă cultură şi pătrundere, care în farsele lor aşa de odioase burghezilor pun măcar sub forma disocierii problemele estetice capitale. De unde şi legitimitatea discuţiunii. Să nu ne ruşinăm aşadar de a spune cîteva cuvinte despre ei.

În februarie 1916, germanul Hugo Ball înfiinţează la Zürich *Cabaretul Voltaire*, unde împreună cu românul Tristan Tzara, cu alsacianul Hans Arp şi compatriotul Richard Huelsenbeck organizează expoziţii de pictură şi recitaluri de poezie şi de muzică. La 8 februarie, Tristan Tzara procedează la botezarea noului curent, care avea oarecari precursori, în chipul următor : el vîră la întîmplare cuţitul de tăiat hîrtie într-un *Larousse* şi dă de cuvîntul *Dada*, care e în capul coloanei din dreapta şi înseamnă „Cheval, dans le langage des enfants. *Fig.* et *fam.* C'est son dada, c'est son idée favorite". Curentul fu deci denumit *Dada*. Grupul publică întîi *Le Cabaret Voltaire* (iunie 1916), apoi buletinul *Dada* (cinci numere, din iulie 1917 în mai 1919) şi în sfîrşit *Cannibale* (1920). Ce înseamnă propriu-zis *Dada ?* Nimic. E un cuvînt luat la întîmplare. De aici se desprinde principiul că autorul renunţă definitiv la orice proces de organizaţiune, ba chiar la orice activitate. Un poem se face după Tristan Tzara (VII *Manifestes Dada*) aşa : „Prenez un journal, prenez des ciseux, choisissez un article, découpez-le,

découpez ensuite chaque mot, mettez-les dans un sac, agitez..." Prin urmare poezia devine o simplă operă a hazardului. Aceasta pare o pură mistificaţiune şi în orice caz nu trebuie multă demonstraţiune ca să ne dăm seama că prin atare metodă nu iese nici o operă de artă. Dadaismul e o curată negaţiune. Totuşi este o negaţiune nu lipsită de inteligenţă şi premeditare. Dadaiştii, vorbim de cei mai cultivaţi, protestează în fond împotriva ideii umflate de *artă*, de *tehnică*, împotriva rutinei clasice, a excesivei conştiinţe estetice. Cîţi azi nu fac unui poet o critică strict tehnică, preceptistică, observînd că un cuvînt nu este *estetic* sau o expresie nu este *artistică*? Din negaţiunea bombastică a dadaismului rezultă totuşi adevărul că opera îşi are structura ei necesară şi nu e o simplă adiţiune de cuvinte obiectiv frumoase. A tăia cuvinte din jurnal şi a le pune în pălărie e un fel de a spune că orice cuvînt poate sluji operei de creaţiune şi că nu există cuvinte predestinate, artistice. A înşira cuvintele scoase din pălărie la întîmplare este a afirma că poezia e în fond rezultatul unui hazard, al unui har, nu al intenţionalităţii. Firește, în realitate hazardul este interior, este ceea ce se numea odată inspiraţie, dar scoaterea din pălărie a lui Tzara reprezintă o simplă farsă demonstrativă. Dadaiştii îşi dau seama de atitudinea lor strict negativă, ba chiar merg pînă acolo încît recunosc trebuinţa de a distruge dadaismul însuşi, spre a nu cădea într-o convenţie nouă, convenţia negaţiei. Într-o conferinţă din 1922 la Weimar, Tristan Tzara

declară : „Ne separăm, demisionăm. Primul care își dă demisia din mișcarea Dada sînt eu." Evident, toate aceste idei sînt exprimate teribil, ca să scandalizeze pe burghez : „Nous déchirons, vent furieux, le linge des nauges et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition" : „Dada știe tot, Dada scuipă tot." Nihilismul e total : „E inadmisibil ca un om să lase vreo urmă prin trecerea sa pe pămînt". Numele revistei, *Cannibale*, arată că dadaiștii vor să facă antropofagie cu cei bătrîni. Titlurile culegerilor de versuri sînt absurde, scandaloase : *Dessins de la fille née sans mère, L'athlète des pompes funèbres. Rateliers platoniques, La première aventure céleste de monsieur Antipyrine.*

Examinînd fără prejudecăți nihilismele de mai sus, putem să scoatem următoarele încheieri : *abuzul noțiunii de „artă" împiedică spontaneitatea procesului creator : hazardul pur fără intervenția spiritului nostru nu dă nimic ; totuși din slăbirea atenției artistice și consultarea hazardului pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare, începuturi de structuri.* De pildă, cine n-a găsit o pietricică de aluviune ce pare scăpată din mîinile unui bijutier ? Lautréamont vorbește de frumusețea „întîlnirii întîmplătoare pe o masă de disecție a unei mașini de cusut și a unei umbrele" și un desenator a zugrăvit această priveliște (Man Ray). Fa surprinde spiritul ca o întîmplare semnificativă, în chip firesc structurată, demonstrînd ironiile vieții. În titlul *Atletul pompe-*

lor funebre este un umor latent al tragicului cotidian, atît de cîntat de moderniști. Un cioclu care doarme pe spate într-un dric sau o găină care ouă într-un chipiu nu sînt oare întîlniri surprinzătoare și semnificative ? Deci concluzia moderată a dadaismului, care în nici un caz nu poate fi formula întregului proces artistic, este *de a căuta uneori în pălărie structurile hazardului, spre a le continua cu spiritul.*

În fond hazardul pur nu e cu putință niciodată în chip absolut decît dacă am întrebuința mașini. În alegerea jurnalului, în tăierea cuvintelor, în scoaterea lor din sac, intră totdeauna subconștientul nostru care stabilește oarecari asociațiuni, așa cum spiritul în ședințele de spiritism răspunde ceea ce gîndim noi înșine. Dadaiștii în poemele lor n-au scos niciodată cuvintele din pălărie, ci au creat un hazard relativ, care e numai o anume arbitrarietate în asociații. Foarte adesea (și acesta e sfîrșitul școalei) dadaiștii simulează, fără să-și dea seama bine, hazardul și libertatea, sfărîmînd numai aparent ligamentele, dar făcînd în fond propoziții în regulă, exprimînd mai mult decît o structură, organizațiunea intelectuală care duce la didacticism. În practică așadar nu există dadaism. Iată niște versuri de Tristan Tzara :

La Chanson d'un dadaïste
qui avait dada au coeur
fatiguait trop son moteur
qui avait dada au coeur

l'ascenseur portait un roi
lourd fragile autonome
il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à rome

c'est pourquoi
l'ascenseur
n'avait plus dada au coeur

mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
dada
buvez de l'eau.

*

La Chanson d'un dadaïste
qui n'était ni gai ni triste
et aimait une bicycliste
qui n'était ni gaie ni triste

mais l'époux le jour de l'an
savait tout et dans une crise
envoya au vatican
leurs deux corps en trois valises.

Întîi e de observat că Tristan Tzara nu scoate din pălărie, ci face însuși raporturi absurde în care

intră prin urmare subconștientul ori conștiința însăși. Apoi versurile ne fac să rîdem. E un lucru general acesta. Foarte multe din poeziile excesiv moderniste sînt comice. De ce ? Fenomenul este explicabil și ne conduce la un pseudoprecept. *Raporturile prea noi, prea neprevăzute, care nu intră într-o structură aperceptibilă de la început, stîrnesc rîsul.* Și, cum apercepția este și o chestiune de adaptare, lumea a rîs la orice noutate. De romantici s-a rîs cu hohote, de Eminescu au rîs mulți, de poeții noștri moderni rîd deocamdată toți, fără intenția de a jigni, avînd realmente o stare de veselie. *Emoțiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenție și chiar banalitate, solemnitatea fiind o ceremonie, o repetiție de gesturi colective.* Bergson spune că rigiditatea provoacă rîsul. Așa se-ntîmplă cînd rigid este individul. Cînd mecanismul e obștesc, atunci se naște momentul solemn, oficial. Acum rîde individul cu spirit critic exagerat, revoltatul. *Așadar în orice operă mare proporția dintre conformism și noutate este în favoarea celei dintîi.*

În poeziile lui Tristan Tzara este o organizațiune fragmentară întîmplătoare, redusă la asociațiuni neprevăzute. Acestea nu sînt însă lipsite de oarecare umor. Introducerea imaginii motorului alături de noțiunea de cîntec este o parodie a mecanismului la care ajunge orice poezie. Un rege care se suie cu ascensorul, care își taie brațul drept și-l trimite papei de la Roma e o satiră a atitudinilor rigide. Gestul regelui e scandalos. „Mîncați ciocolată" e o invitare făcută burghezului la acțiunile banale, la

satisfacții facile. „Spălați-vă creierul" este o acuzație de îmbîcsire în prejudecăți. Dadaistul care iubește o biciclistă face o încercare violentă de a sfărîma convenția sentimentală. De ce adică o biciclistă să nu inspire pasiuni tot așa de mari ca și străvechea Elena ? Ce constatăm de aci ? În fuga de orice organizație, dadaiștii fac asociațiuni scandaloase în care, în loc să fie imagini, sînt de fapt idei programatice. Programul iese în evidență în foarte multe din poeziile dadaiste și futuriste. De pildă românul Saşa Pană în numărul unu al revistei *unu* ne oferă această poezie-*manifest* :

cetitor, deparazitează-ți creierul
strigăt în timpan
avion
t.f.f.-radio
televiziune
76 h.p.
marinetti
breton
vinea
tzara
ribemont-dessaignes
argbezi
brîncuș
theo van doesburg
uraaaa uraaaaaa uraaaaaaaa
arde maculatura bibliotecilor
a. et p. Chr. n.
12345678900000000 kg.
sau îngrașă șobolanii

scribi
aţibilduri
sterilitate
amanita muscaria
eftimihalachisme
brontozauri
hûoooooooooooooo
etc.

Futurismul, apărut înainte de război în Italia din iniţiativa lui F. T. Marinetti, este foarte înrudit cu dadaismul. Negaţia nu ajunge la nihilism şi în ce priveşte structura poeziei, futurismul rămîne pe poziţia veche a organizaţiunii conştiente. E drept că-n programul lui intră şi intuiţia şi inconştienţa creatoare, dar acestea nu s-au realizat niciodată în sensul dorit mai tîrziu de suprarealişti. Înlăturîndu-se noţiunea de hazard, ne depărtăm şi de foloasele asocierii neprevăzute, semnificative. Într-un fel dar futurismul este teoreticeşte inferior dadaismului, adică mai puţin deschizător de probleme. Negaţia lui se îndreaptă mai ales împotriva academismului sub raportul conţinutului şi al formei. Poezia italiană degenerase într-adevăr prin D'Annunzio într-o declamaţie convenţională fără lirism şi într-un formalism estetizant. D'Annunzio este cel mai tipic cultivator al atitudinii estetice în sine şi al cuvîntului artistic în sine, indiferent de valoarea de creaţiune. De pildă :

Ecco, e la glauca marina destasi
Fresca a' freschissimi grecali ; palpita :
ella sente ne' l grembo
li amor' verdi de l'alighe.

Cine ştie italieneşte îşi dă seama de preţiozitatea strofei, tipărită de altfel cu o tehnică specială. Întîi se cîntă marea, care este convenţional frumoasă. În locul unei impresiuni directe stă vechiul academism personificat în „grembo". Marea are sîn, poale (cuvîntul e cu totul literar), deci e o fecioară în stilul Primăverii lui Botticelli. Şi apoi vine tot acel limbaj arhaizant ori estetizant : „grecali", „alighe", „li amor" în în loc de „gli amori". În sfîrşit, marea — fecioară care simte în sîn amorul algelor — e tot ce poate fi mai artificial.

Deci futurismul a fost un antidannunzianism. El cere ruperea cu poezia veche, cu tirania artei. El vrea viaţă sinceră. Nu de mult Veneţia era ameninţată de ostilitatea futuriştilor, care apoi au devenit fascişti. În locul decorului de teatru, Italia nouă cerea arhitectura pură de fier şi ciment, priveliştile de viaţă activă, industrială. Formal, futurismul a făcut fraza italiană mai simplă. A combătut retorica, perìodul ciceronian, a început a nota repede, telegrafic, aruncînd la o parte din propoziţie elementele inutile. Iată un fragment, şi el telegrafic, din manifestul futurist :

„Altă viaţă explozivă. Italianitate paroxistică. Antimuzeu. Anticultură. Antiacademie. Antigraţios. Antisentimental. Contra oraşelor moarte. Modernolatrie. Religia noutăţii. Originalitate. Velocitate. Inegalism. Intuiţie şi inconştienţă creatoare. Splendoare geometrică. Estetica maşinei." etc.

Futuriştii au cîntat într-adevăr maşina, avionul, viaţa citadină. Marinetti e primul care a glorificat avionul în franţuzeşte şi italieneşte :

Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière !
Horreur de la terre d'oiseau ! Terre, gluau sinistre
a mes pattes ! Besoin de m'évader !
Ivresse de monter !... Mon monoplan ! Mon monoplan !

În oroarea de academism, futuriştii au început să vorbească în felul negrilor şi au căzut în reportaj. Marinetti reportează asupra bătăliei de la Tripoli şi a războiului balcanic (*La battaglia di Tripoli, Zang-tumb-tumb*), Ardego Soffici scrie un *Giornale di bordo* şi Kobilek *Giornale di guerra*. Deci ce se întîmplă ? În dorinţa de a intra în imediateţa vieţii, în devenirea ei, nu fără o înrîurire a lui Bergson, futuriştii nu prind decît momente izolate, ca nişte imagini tăiate de film. Pseudopreceptul nostru este, prin urmare, acesta : *Observaţia în proză şi sinceritatea în poezie nu înseamnă autenticitate disparată, ci descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obişnuit*. Un roman nu e un jurnal, o colecţie de fapte, ci o suprarealitate a cărei cheie se află în spiritul autorului. Poezia nu e o serie de exclamaţii şi de viziuni, ci o organizaţiune care depăşeşte părţile. Prea multă sinceritate în artă, prea multă viaţă sînt contrare spiritului creaţiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viaţă, fără să se confunde cu ea. Cine face din dans o mişcare, atît de realistă încît din intenţia de adevăr şi expresivitate distruge mecanica, ucide dansul însuşi.

care nu e o imitație a realității, ci o realitate din cîmpul conduitelor umane.

Formal, din aceeași dorință de expresie imediată, futuriștii recurg la trucuri tipografice, căutînd să sugereze și prin așezarea cuvintelor, confundînd în parte poezia cu arta plastică. Ca să dea sugestia a trei trepte, Luciano Folgore scria așa :

TRE
Gra
di
ni.

Evident că pentru un orb efectul e spulberat. Este în fond o persistență în eroarea lui D'Annunzio, care își închipuia că scriind *li* în loc de *gli* a făcut o finețe. În forma poeziei nu intră forma plastică a literelor și nici măcar sonul cuvintelor, ci numai sonul interior al noțiunilor. O poezie există pentru noi cînd o gîndim.

Futurismul n-a dat nimic de seamă în cîmpul poeziei, dar a învățat pe poeți să se exprime mai liber. Cuvîntul de ordine este *parole in libertà*. Dealtfel în legătură și cu simbolismul profesau versul liber, fugind de armonie, de estetisme. Spre deosebire de simbolism, care este interior, futurismul rămîne la suprafață. Poetul notează, descrie fugar, creionează fără semnificație, ca Luciano Folgore în aceste versuri din *Caffè notturni* :

Porta a vetri ; dentro lumi,
fumi,
ala di profumi.

Porta di legno ;
contorcimenti di voci
traverso le fessure.
Caffè notturni
insenature di luce nell'ombra,
macchie di suono
nella opacità della quiete
etc.

Observînd numai telegrafic realitatea externă, fără a descoperi un ritual semnificativ, poezia futuristă este o proză.

III

Profanul care citeşte anume poezie modernă, dadaistă, suprarealistă, pură, chiar futuristă, rămîne izbit de un fapt : nu înţelege. O poezie trebuie oare înţeleasă, redusă la o schemă de idei ? Nu vorbeşte ea, cum se spune în şcoală, sentimentului ? Ba da. Dar poezia mai veche, oricît de indiferentă sub raportul conţinutului noţional, are formal desfăşurarea propoziţiilor logice, încît oricine este încredinţat c-o înţelege. Adesea profanul face o gravă eroare neconsiderînd poezia decît ceea ce e formulat în succesiuni de cuvinte inteligibile. Cititorul e mirat cînd dă de aceste versuri de I. Barbu :

La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode
Suprasexuale
Supramuzicale ;

Gasteropozi !
Mult limpezi rapsozi
Moduri de ode
Ceruri eşarfă
Antene în harfă :

Uvedenrode
Peste mode şi timp
Olimp !

În schimb e uşurat la citirea următoarelor strofe de G. Bacovia.

Cum sufletu-nchis
Nimic nu vrea —
Cad frunze-n amurg,
Draga mea !

Sinistră noapte
Şi-amară stea —
Curînd, şi ninge,
Draga mea !

Aici totul e limpede. Frunzele cad, sufletul e închis, noaptea e sinistră şi ninge. Deci este tendinţa de a se cere poetului reprezentări aperceptibile din cîmpul percepţiei exterioare şi propoziţii în care raportul dintre subiect şi predicat să se dezvăluie numaidecît. S-a ivit cuvîntul ermetism, spre a se clasifica prin el poeziile în care scapă structura percepţiei şi raportul logic. Noţiunea de ermetism nu se

poate aplica cu proprietate decît unei categorii anumite de poezii urmărind programatic ocultismul. Într-adevăr, poeziile pot să nu fie înţelese din felurite cauze. Nimic mai limpede decît o poezie futuristă. De obicei ea notează repede aspectele exterioare. Confuziunea vine din viteza transcrierii, care înlătură unele elemente copulative. Dacă ne obişnuim cu metoda aceasta stenografică, ne dăm seama că totul e limpede. Sînt poezii unde se cultivă intenţionat dificultatea. Percepţiile, raporturile sînt normale, însă gramatica este aşa de solitară, încît fără indiscreţiunea autorului nu putem participa la sensul compunerii. Acesta e un ermetism fals, o mistificaţiune. Iată nişte versuri luate la întîmplare din Ilarie Voronca (*unu*, III, 1930, nr. 32):

Laptele ierburilor se umflă în suvenir şi-n chiot
Şi inima e spuma care-a rămas din vară,
Cu-o cupă de vijelie pînă la buzele fierului
Cu pomii rupînd şorţul albastru al amiezii.

Dar e inscripţia-n miere a ochiului de ciută
Şi prin sălile lungi ale ecoului rătăceşte o ferigă,
În vreme ce domniţa îşi scaldă cîinii fluizi în voce
Şi pe vitralii, cerul ca un şarpe boa se răsuceşte.

Acest autor se caracterizează prin dilataţie verbală, discursivitate, sentimentalism şi metaforism. Structura poeziei lui e clară, dar totul e îngreuiat adesea fără soluţie, prin gramatica solitară. De pildă, în strofa întîi, cu oarecare atenţie, ghicim că e vorba

de o rememorare descriptivă a verii cu ierburi, chiote, vijelii, pomi clătinați de vînt acoperind o parte din albăstrimea cerului.

Există și un alt ermetism, veritabil, unde fondul însuși nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă sincer în vis, adică în subconștient, și scoate de acolo o viziune enigmatică în care simte un sens pe care el însuși nu-l poate explica.

Este deci un semn de grabă și de neinteligență artistică să reprobăm tot ce nu înțelegem sub cuvînt de confuzie. Sînt poeți mistificatori, adică falși poeți, dar sînt și poeți adînci. Apriori afirmăm că *o poezie nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea.* Ea cere o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei. Să nu ne facem iluzii : pe Eminescu nu-l înțeleg decît foarte puțini inși. Cei mai mulți cred că-l gustă, acceptînd ideile lui pe care i le disociază din structura poeziilor.

Înainte de a ne ocupa de aproape de poezia ermetică, să cercetăm în general poezia dificultoasă. Totdeauna poetul a avut înclinarea către formula obscură, sibilinică, din care să iasă sentimentul că este inițiat într-o lume care transcende realitatea. Dante cultivă și teoretizează ocultismul :

> Mirate la dottrina che s'asconde
> Sotto il velame degli versi strani.

Ocultismul serios se bizuie însă pe o claritate globală. Pe dată ce orice înțelegere scapă și nu se mai poate găsi nici un capăt de fir, impresia e comică. Un celebru poet burlesc florentin din secolul al

XV-lea, Domenico di Giovanni zis Burchiello, de meserie bărbier, făcea în factură clasică convenţională nişte sonete care păreau aiurări. Citǎm o strofă care ne priveşte şi pe noi :

Un huomo da Cucina, un uom da Sacchi,
Un gaio Lelio per Ambasciadore
Una lanterna piena di favore
Portavan per tributo de' Valacchi.

Cine nu-şi aduce aminte de versurile lui M. Zamphirescu ?

Văzui oameni de hîrtie
Cu mustăţi de chilimbar,
Lei de cocă pe cîmpie,
Mîncînd stridii cu muştar.

Comicul nu iese atît din absurditatea propoziţiilor, cît din faptul că, deşi n-au nici un sens, dar absolut nici unul, ele au totuşi forma exterioară a propoziţiilor normale. Aşa vorbesc paranoicii. În propoziţie este subiect, este predicat şi raportul luat în goliciunea lui este formal corect, dar între cei doi termeni nu este nici o atingere prin sfera lor. Cuvintele la nebuni curg fără frenaţiune, fără un principiu care să le dea un rost, din subconştient. Însă cum în acest subconştient n-a pierit cu totul forţa de organizaţiune, adesea în hazardul cuvintelor apar insule care par a avea o structurare. Cuvintele în libertate ale dementilor ne surprind şi ne încîntă, fiindcă ei pot realiza raporturi neprevăzute de la care poate rezulta un sens. De la hazardul pur, exterior, al

dadaiştilor, alţi poeţi au încercat să treacă la dicteul automatic, adică la înşirarea cuvintelor curgînd fără frenaţiune, spre a prinde în hazardul interior asociaţiuni inedite. Atitudinea aceasta, cu toate excesele şi mistificările, are o latură estetică foarte serioasă, care trebuie să intereseze pe orice estet.

Înainte de a trece la poezia străină aşa-zisa suprarealistă, trebuie să amintim că un precursor de tot interesul al dicteului automatic este un român, şi anume Urmuz, de care foarte mulţi nu vor fi auzit vorbindu-se. Psihiatrii consideră cu multă ironie şi suficienţă pe modernişti, printre care trec pe toţi poeţii pe care nu-i înţeleg, cu înclinarea de a-i declara pe toţi demenţi. Cu atît mai mult ar putea părea suspect Urmuz, care s-a sinucis. În elucubraţiile acestuia nu intră însă nici o alienaţiune şi totul e un joc estetic pe care îl profesează în glumă şcolarii.

Urmuz, pe adevăratul nume Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, s-a născut la 17 martie 1883 la Curtea-de-Argeş, ca fiu al medicului spitalului din acea localitate. În copilăria fragedă a fost o vreme la Paris cu părinţii. A fost elev al liceului Lazăr din Bucureşti, apoi a studiat Dreptul, luîndu-şi licenţa în 1907, şi fu cîţiva ani ajutor de judecător în felurite orăşele. După campania din Bulgaria e numit grefier la Înalta Curte de Casaţie din Bucureşti. A făcut campania şi în războiul cel mare, după care şi-a reluat umila slujbă. La 23 noiembrie 1923, deprimat, se sinucise într-un boschet de la Şosea. Moartea lui a trecut neobservată şi nici

azi istoria literară nu-l înregistrează. Pentru întîia oară d-l Tudor Arghezi îi publică o bucată în *Cugetul românesc*, în 1922, spre marea emoție a autorului, care avea o înaltă conștiință artistică pentru ceea ce unui neprevenit i-ar fi prilej de rîs. Acest Urmuz, simplu grefier, era un om de rară cultură, pricepător de muzică bună și chiar compozitor, și cine citește fără prejudecăți compunerile lui poate să-i respingă direcția poetică, dar nu-i poate tăgădui finețea evidentă a spiritului. E chiar un fenomen ca într-o vreme în care poezia noastră era încă în continuarea lui Coșbuc, să apară atitudini de acestea de negație estetizantă.

Ce fel sînt compunerile lui Urmuz ? Ca să înlăturăm orice bănuială de demență, trebuie să spunem că Urmuz, om afabil, le făcea spre a-și distra frații și surorile, care fireşte rîdeau. În acea epocă de altfel, prin 1916, circulau printre tineri astfel de glume, ba chiar printre elevii liceului Lazăr, și e întrebarea dacă nu era oarecum în tradiția claselor atari jocuri. Iată o bucată :

„PÎLNIA și STAMATE
Roman în patru părți

Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu giamlîc și sonerie. În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și pro-

babilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a «lucrului în sine», un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinînd în mînă o sintaxă şi... 20 de bani bacşiş... Restul nu prezintă nici o importanţă. Trebuieşte însă reţinut că această cameră, vecinic pătrunsă de întuneric, nu are nici uşi, nici ferestre şi nu comunică cu lumea dinafară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum şi prin care se poate vedea, în timpul nopţii, cele şapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un şir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit şi inutil...

A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast şi conţine tot ceea ce luxul oriental are mai rar şi mai fantastic... Nenumărate covoare de preţ, sute de arme vechi, încă pătate de sînge eroic, căptuşesc colonadele sălii, iar imenşii ei pereţi sînt, conform obiceiului oriental, sulemeniţi în fiecare dimineaţă, alteori măsuraţi, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare" etc.

Este, firește, o simplă bufonerie, dar cu spirit. Divagaţia morbidă a spiritului este exclusă. Ceea ce ne face să rîdem este tocmai luciditatea autorului. Forma gîndirii pare normală, desfăşurarea logică, însă ori de cîte ori aşteptăm să se stabilească un raport banal, autorul îl evită. Conştiinţa este deci trădată chiar prin absurdităţi. În fond avem de-a face cu o parodie a prozei comune. Titlul *Pîlnia şi Stamate* aminteşte convenţia titlurilor clasice *Paul şi*

Virginia, La femme et le pantin. Bucata începe ca orice roman, cu descrierea locului. Ori de cîte ori e pe cale de a se stabili o relație comună, Urmuz o strică printr-o relație absurdă și totuși posibilă în alt plan de gîndire. De pildă, masa e „bazată" (pînă aci totul e corect), însă pe calcule și probabilități. Unele vase conțin esență, bunăoară de flori, esența poate fi însă eternă, adică lucrul în sine. Urmuz stabilește deci între subiect și predicat un raport care pare bun în momentul cînd se face legătura cu predicatul și apare deodată greșit, întrucît unul din cuvintele care formează predicatul este ambiguu. El face deci niște calambururi de esență sofistică, dînd unui cuvînt două conținuturi deosebite. Doi oameni coboară. Asta e foarte cuminte, căci ne gîndim la coborîrea mecanică pe scări. Doi oameni coboară însă din maimuță. Propoziția este și acum posibilă, dar sărită pe alt ax, fiindcă „coborîre" înseamnă acum descendență. Acest procedeu sofistic produce rîsul. În Orient femeile se sulemenesc. Deci ideea că pereții sînt sulemeniți în fiecare dimineață este introdusă în conștiința noastră, cu toată absurditatea, printr-o abilitate formală, prin presupunerea că vom confunda o clipă sfera mai restrînsă a noțiunii femeie orientală cu aceea însăși de Orient. Cu compasul măsurăm pereții. Ceea ce măsurăm poate să scadă. Relațiunea în întregul ei este absurdă și totdeodată cu aparență de corectitudine : „cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare". Sofismul este învederat.

Bufoneria cea mai izbutită este *Ismaïl și Turnavitu.* Aici autorul are aerul a face portretul a

două personaje. Mişcarea portretistă e cea academică, însă cuprinsul e absurd. În decursul descripţiei se face mereu confuzie între fiinţe, vegetale şi lucruri. Bucata este totodată o vagă parodie a obişnuinţelor burgheze :

„Ismaïl este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică, iar mai tîrziu, graţie progresului ştiinţei moderne, s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză.

Ismaïl nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 1/2 dimineaţa, rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiei, însoţit fiind de un viezure de care se află strîns legat cu odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănîncă crud şi viu, după ce mai întîi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămîie... Alţi viezuri mai cultivă Ismaïl în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreţine pînă ce au împlinit vîrsta de 16 ani şi au căpătat forme mai pline, cînd, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinsteşte rînd pe rînd şi fără pic de mustrare de cuget.

Cea mai mare parte din an, Ismaïl nu ştie unde locuieşte. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinţei iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ţine astfel sechestrat pentru a-l feri de pişcăturile albinelor şi de corupţia mora-

vurilor electorale. Totuşi Ismaïl reuşeşte să scape de acolo cîte trei luni pe an, în timpul iernii, cînd cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii şi apoi să se agaţe de grinzi pe la diferite binale, în ziua cînd se serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă şi împărţit la lucrători"... etc.

În această absurditate este remarcabilă demnitatea stilistică, liniştea de mare prozator clasic din care, prin contrast firesc, iese şi comicul.

Lui Urmuz îi datorăm şi o fabulă, adică o parodie a fabulei. Totul de la început pînă la sfîrşit e absurd, dar se desfăşoară după regulile genului. E un titlu arbitrar, un text cu dialog şi o morală ce n-are nici un sens şi nici o legătură cu textul. Fabula aceasta a fost imitată de mulţi din plăcerea de a alcătui o fabulă pură, fără afabulaţie, deşi cu forma ei. Esteticeşte, asta este interesant: va să zică în poezie forma însăşi a unei activităţi sufleteşti fără conţinutul ei poate interesa. A avea aerul că povesteşti fără să povesteşti nimic poate duce la un epic pur. Un poet francez a încercat asta. Deocamdată iată fabula:

CRONICARI
(Fabulă)

Cică nişte cronicari
Duceau lipsă de şalvari
Şi-au rugat pe Rapaport
Să le dea un paşaport.

Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaș,
Neștiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu ! O, Galileu ! —
Strigă el atunci mereu —
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi."
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Și exclamă : „Sarafoff,
Servește-te de cartof !"

Morala

Pelicanul sau babița.

Urmuz are jovialitate, așa cum avea Alfred Jarry în Franța. Totuși aceste compuneri nu pot depăși limitele unor farse. A nu lăsa să intre nici o organizațiune înseamnă să stai cu mintea trează, fiindcă subconștientul nostru structurează de la sine. Urmuz cade singur într-o convenție, dealtfel voită, de a se menține în absurd, și unde e convenție nu e loc pentru creațiune. *Așadar absurditatea pură, chiar pusă la cale conștient și mai ales atunci, nu duce decît la mici efecte comice.*

Un tînăr modernist Moldov a încercat la noi să imite pe Urmuz, dar aceste imitații sînt silnice, fără spirit, sînt parodii de parodii (*unu*, aprilie 1928) :

„Șmaie este un tip compus din : ochelari, boccea, calendar și trapez de lemn cu om săritor.

În toate anotimpurile poartă aceleaşi haine, aceeaşi pălărie de turist, nedespărţindu-se de ele niciodată" etc.

Ca să nu ne închipuim că Urmuz este un caz unic românesc, n-avem decît să amintim celebrul *Hareng saur*, adică *Scrumbia* de Charles Cros. E o absurditate voită în scopul de a scandaliza, în care însă e un moment interesant, şi anume gratuitatea unui gest. Eroul spînzură o scrumbie pe un zid. Dacă în proză acţiunile trebuie să fie motivate, în poezie gratuitatea poate duce la un epic pur, surprinzător ca o enigmă :

LE HARENG SAUR

Il était un grand mur blanc —
nu, nu, nu,
Contre le mur une échelle —
haute, haute, haute,
Et, par terre, un hareng saur —
sec, sec, sec.

Il vient, tenant dans ses mains —
sales, sales, sales,
Un marteau lourd, un grand clou —
pointu, pointu, pointu,
Un peloton de ficelle —
gros, gros, gros.

Alors il monte à l'échelle —
haute, haute, haute,

Et plante le clou pointu, —
toc, toc, toc,
Tout en haut du grand mur blanc —
nu, nu, nu.

Il laisse aller le marteau —
qui tombe, qui tombe, qui tombe,
Attache au clou la ficelle —
longue, longue, longue,
Et, au bout, le hareng saur —
sec, sec, sec.

Il redescend de l'échelle —
haute, haute, haute,
L'emporte avec le marteau —
lourd, lourd, lourd,
Et puis, il s'en va ailleurs —
loin, loin, loin.

Et, depuis, le hareng saur, —
sec, sec, sec,
Au bout de cette ficelle —
longue, longue, longue,
Très lentement se balance —
toujours, toujours, toujours.

J'ai composé cette histoire —
simple, simple, simple,

Pour mettre en fureur les gens —
graves, graves, graves,
Et amuser les enfants —
petits, petits, petis,

IV

Studiind cauzele care fac poezia dificilă, am amintit de dicteul automatic, adică de abolirea voluntară a frenaţiunii în vorbire în scopul de a prinde în hazardul interior asociaţiuni inedite. Urmuz, din ale cărui inteligente bufonerii am citat cîteva fragmente, nu este totuşi un automatic, ci un simulator de automatism. Căci am spus că un om, chiar în stare delirantă, nu poate înlătura cu totul structurile logice pe care de la sine le oferă subconştientul. Urmuz, dimpotrivă, de cîte ori este pe punctul de a cădea într-o asociaţiune normală, fuge de ea cu bună-ştiinţă, dovedindu-şi permanenta luciditate. De unde şi comicul. Fugind de mecanica asociaţiunii conştiente, Urmuz cade în mecanica fugii de orice asociaţie şi acest mecanism provoacă rîsul.

Adevăratul dicteu automatic a fost definit şi profesat de suprarealişti şi îndeosebi de teoreticianul lor André Breton. Cum acesta este medic de boli mintale, am putea să bănuim că e vorba de o contagiune simpatetică, nu rară în astfel de cazuri, că anume Breton, încîntat de vorbirea fără frenaţiune, plină de surprize, a paranoicilor, ar dori

s-o imite. Totuşi, fapt dezamăgitor, foarte rar demenţii vorbesc în aşa chip încît să nu fie înţeleşi de loc, cum e cazul cu poeţii suprarealişti. Compoziţia lor e mai degrabă plată. Iată o poezie intitulată *Pămîntul* de un schizofrenic, citată în *Cursul de psihiatrie* din anul 1923—1924 al răposatului prof. dr. Obreja :

Vremea e o carte
Dumnezeu a fost zeţar
Iar în carte e pămîntul
I-o croare de tipar.

La temelia suprarealismului stau unele orientări ale gîndirii contimporane. În primul rînd este freudismul, pe faţă exaltat, care, precum se ştie, pune un accent deosebit pe inconştient. În al doilea rînd este fără îndoială filozofia lui Bergson. Aceasta e dominată de noţiunea de devenire. Eul nostru absolut este un rîu perpetuu, curgînd în pură indeterminaţiune. În genere realitatea este inaccesibilă gîndirii, dar poate fi trăită. Ceea ce socotim noi drept realitate nu e decît o realitate relativă, o operaţiune practică de oprire a realităţii în devenire în cîteva relaţiuni şi simboluri convenţionale. Prin urmare activitatea teoretică este principial prozaică, opusă vieţii. A trăi integral gîndirea înseamnă a o elibera de obişnuinţa superficială de a vîrî totul în categorii. Este limpede aşadar că atît freudismul cît şi bergsonismul au pregătit teoreticeşte terenul suprarealismului, al dicteului automatic, care este o

s-o imite. Totuşi, fapt dezamăgitor, foarte rar demenţii vorbesc în aşa chip încît să nu fie înţeleşi de loc, cum e cazul cu poeţii suprarealişti. Compoziţia lor e mai degrabă plată. Iată o poezie intitulată *Pămîntul* de un schizofrenic, citată în *Cursul de psihiatrie* din anul 1923—1924 al răposatului prof. dr. Obreja :

Vremea e o carte
Dumnezeu a fost zeţar
Iar în carte e pămîntul
I-o croare de tipar.

La temelia suprarealismului stau unele orientări ale gîndirii contimporane. În primul rînd este freudismul, pe faţă exaltat, care, precum se ştie, pune un accent deosebit pe inconştient. În al doilea rînd este fără îndoială filozofia lui Bergson. Aceasta e dominată de noţiunea de devenire. Eul nostru absolut este un rîu perpetuu, curgînd în pură indeterminaţiune. În genere realitatea este inaccesibilă gîndirii, dar poate fi trăită. Ceea ce socotim noi drept realitate nu e decît o realitate relativă, o operaţiune practică de oprire a realităţii în devenire în cîteva relaţiuni şi simboluri convenţionale. Prin urmare activitatea teoretică este principial prozaică, opusă vieţii. A trăi integral gîndirea înseamnă a o elibera de obişnuinţa superficială de a vîrî totul în categorii. Este limpede aşadar că atît freudismul cît şi bergsonismul au pregătit teoreticeşte terenul suprarealismului, al dicteului automatic, care este o

propunere de a fugi de orice schemă logică, de a se cufunda în ininteligibil, acolo unde se poate surprinde gîndirea în mişcare, trăind. Acolo în rîul inform al gîndirii este realitatea cea adevărată, nealterată de convenţia practică a logicei, e *suprarealitatea.* Însă forma cea mai simplă prin care putem să ne eliberăm de gîndirea logică este visul.

„Din clipa — zice Breton — cînd [visul] va fi spus unui examen metodic, cînd prin mijloace anumite vom ajunge să ne dăm seama de vis în integritatea lui (şi asta presupune o disciplină a memoriei de mai multe generaţii ; să începem chiar de acum a înregistra faptele mai bătătoare la ochi), din clipa aşadar cînd curba sa se va desfăşura cu o regularitate şi o amploare fără precedent, putem spera că misterele care nu sînt mistere vor face loc marelui Mister. Cred în topirea viitoare a acestor două stări, în aparenţă aşa de contradictorii, a visului şi a realităţii, într-un soi de realitate *absolută,* de *suprarealitate,* dacă se poate spune astfel."

Aşa vorbeşte Breton şi foarte uşor se poate observa că suprarealitatea lui este un corespunzător al trăirii realităţii absolute bergsoniene. Cum această suprarealitate se confundă însă cu visul, putem adăuga că Breton profesează *onirismul.* Iată acum, spre mai multă claritate, cum defineşte Breton însuşi suprarealismul în vederea unui articol de enciclopedie, asta în *Manifeste du surréalisme* (1924) :

„*Suprarealism*, n.m. Automatism psihic pur prin care ne propunem să exprimăm, fie verbal, fie scris, fie prin orice alte mijloace, funcționarea reală a gîndirii. Dicteu al gîndirii, cu absența oricărui control exercitat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală.

Enciel. Filos. Suprarealismul se bizuie pe credința în realitatea superioară a unor forme de asociațiuni neglijate pînă acum, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gîndirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor spre rezolvarea problemelor principale ale vieții. Au făcut act de suprarealism absolut d-nii Aragon, Baron, Biffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Pérét, Picon, Soupault, Vitrac."

E întrebarea cum va proceda poetul ca să se cufunde în automatismul psihic pur, fugind de orice constrîngere schematică a rațiunii, de vreme ce am constatat că nici măcar demenții nu sînt în stare să fugă de structurile logice? Problema pare de la început disperată. Ori ne lăsăm în voia pretinsului automatism și înregistrăm ceea ce ne trece prin minte și atunci fără să vrem sîntem tiranizați de mecanismul logic care a pătruns și în inconștient, ori în sfîrșit extirpăm cu bună-știință, ca Urmuz, orice structură incipientă, dar atunci nu mai avem de-a face cu nici un automatism, ci cu o convenție care duce la efecte comice. În sfîrșit, să dăm iarăși

cuvîntul lui Breton, care ne dă următoarele instrucţiuni :

„Puneţi să vă aducă ce trebuie pentru scris, după ce v-aţi aşezat într-un loc cît mai favorabil concentrării spiritului asupra lui însuşi. Aşezaţi-vă în starea cea mai pasivă sau mai receptivă cu putinţă. Faceţi abstracţie de geniul vostru, de talentele voastre, de talentele tuturor celorlalţi. Socotiţi că literatura este unul din cele mai triste drumuri, dintre acelea care duc la orice. Scrieţi repede fără subiect preconceput, destul de repede ca să nu puteţi reţine şi ca să nu fiţi ispitiţi să vă recitiţi. Prima frază va veni singură, atît e de adevărat că în fiece clipă există o frază străină gîndirii noastre conştiente care nu cere decît să se exteriorizeze. Este destul de greu să ne pronunţăm asupra cazului frazei ce va urma ; ea participă fără îndoială şi la activitatea noastră conştientă şi la cealaltă, dacă se admite că faptul de a fi scris prima frază cere un minimum de percepţie. Dealtfel lucrul acesta nu trebuie să vă intereseze ; în asta constă mai cu seamă interesul jocului suprarealist... Continuaţi cît poftiţi. Încredinţaţi-vă caracterului inepuizabil al murmurului. Dacă tăcerea ameninţă să se stabilească dintr-o greşală, ca să zicem aşa de neatenţie, rupeţi-o fără ezitare cu un rînd prea clar. După cuvîntul a cărui origine vi se pare suspectă, puneţi o literă oarecare, litera *l* de pildă, mereu litera *l*, şi restabiliţi arbitrarietatea, impunînd această iniţială cuvîntului ce va urma."

Prin urmare Breton ne schițează o metodă de a visa și de a înregistra visul. Ceea ce ne izbește aici însă, și lucrul nu e lipsit de un anume umor, este efortul conștient de a surprinde inconștientul. Ce înseamnă oare „așezați-vă în starea cea mai pasivă" dacă nu o încordare a atenției care face să se risipească orice spontaneitate? Este cunoscut dialogul umoristic dintre doi inși care dorm în aceeași cameră :

— Tu dormi ?

— Da !

Prin chiar faptul de a răspunde afirmativ, pretinsul adormit neagă faptul dormirii. Tot așa suprarealistul, prin chiar propunerea de a scăpa de conștiință, se așează în punctul ei cel mai acut. Dar, în sfîrșit, înainte de a da un verdict, să aruncăm ochii asupra unor rînduri suprarealiste. Ceea ce înspăimîntă pe cititorul profan și-l aiurește e imposibilitatea de a înțelege ceva, fiindcă am văzut că tendința comună este de a reduce poezia la scheme logice, lucru dealtfel eronat sau măcar exagerat. Ca să înțelegem sau mai bine zis să ne așezăm la justa poziție receptivă față de această poezie, trebuie să renunțăm la orice sforțare de a înțelege. De la titlu și pînă la ultimul punct nimic n-are nici un înțeles. Sînt cuvinte fără sens dictate, zic poeții, de conștiința dinlăuntru, și interesante întrucît alcătuiesc un desen neprevăzut :

„Ma tombe, après la fermeture du cimetière, prend la forme d'une barque tenant bien la mer. Il n'y a personne dans cette barque si ce n'est par

instant, à travers les jalousies de la nuit, une femme aux bras levés, sorte de figure de proue à mon rêve qui tient le ciel. Ailleurs, dans une cour de ferme probablement, une femme jongle avec plusieurs boules de bleu de lessive, qui brûlent en l'air comme des ongles. Les ancres des sourcils des femmes, voilà où vous voulez en venir. Le jour n'a été, qu'une longue fête sur la mer. Que la grange monte ou descende, c'est l'affaire d'un saut dans la campagne. A la rigueur s'il pleut, l'attente sera supportable dans cette maison sans toit vers laquelle nous nous dirigeons et qui est faite d'oiseaux multiformes et de grains ailés. La palissade qui l'entoure, loin de me distraire de ma rêverie, joint mal du côté de la mer, du côté du spectacle sentimental, la mer qui s'éloigne comme deux soeurs de charité.

Ceci est l'historie de la seconde soeur, de la boule bleue et d'un comparse qui apparaîtra toujours assez tôt. Sur la barque molle du cimetière s'ouvrent lentement des fleurs, des étoiles. Une voix dit : «Etes-vous prêts ?» et la barque s'élève sans bruit. Elle glisse à faible hauteur au-dessus des terres labourées, dont la chanson ne vous importe plus, mais qui est très ancienne et s'enroule autour des châteaux-forts."

O observaţie e de făcut. Între bufoneriile lucide ale lui Urmuz şi compunerile dictate ale suprarealiştilor este această deosebire că cele din urmă ne fac să rîdem mai puţin sau chiar deloc, putînd chiar să ne dea scurte impresii de sublim. Explicaţia este uşoară. La Urmuz automatismul este simulat şi

atenţia îndreptată mereu asupra unui raport nou, grotesc şi caricatural. Compunerile lui Urmuz sînt în fond satirice. Suprarealiştii sînt însă sincer lirici şi din cînd în cînd cad peste asociaţiuni care sînt adevărate imagini. Principial, plutirea aceasta în vis nu numai nu contrazice poezia ci o condiţionează. Caracteristic visului este mersul fluidic, care distruge conturul obişnuit al lumii fenomenale. Breton visează, fie şi deştept, că se află în cimitir. Sicriul poate numaidecît lua forma bărcii. Zborul, plutirea sînt mişcări tipice în vis şi mediul acvatic e acolo dintre cele mai obişnuite. Deci barca pluteşte pe mare şi apoi marea se confundă cu cerul şi visătorul zboară în jurul turnurilor unui castel. Că un personaj apare şi dispare fără motivare e un lucru foarte firesc în visare. Ca o casă să fie făcută deodată din flori este iarăşi normal acolo. Dealtfel confuzia aceasta dintre eu şi non-eu este tipică visului, dovadă că realitatea este o funcţie a conştiinţei. E foarte normal ca un individ să ne spună aşa: „Am visat că mergeam pe o apă şi cineva, parcă o femeie, mă striga mereu; apoi femeia pare că era o pasăre, dar lucru curios, pasărea eram eu". Evident, cînd astfel de vise duc confuzia eului pînă la dedublare şi se repetă, putem să bănuim o stare maladivă gravă, dar în mod obişnuit confuzia între eu şi non-eu este legea însăşi a visului. Deci ca transcriere a visului, fragmentul lui Breton ar trebui să ne impresioneze. Şi totuşi ne lasă reci şi uneori ne face să rîdem. Nu este greu să găsim explicaţia. Răceala vine din lipsa de sens, de sens, nu de în-

ţelegere. Visele noastre, oricît de confuze, alcătuiesc nişte complexe, cum spune Freud, fie că-i admitem metoda psihanalitică, fie că nu. Totul în vis, deşi ininteligibil, adică nereductibil la scheme logice, se orientează, se sensează în jurul unei emoţii fundamentale. De pildă, multe vise au ca nucleu spaima. Cineva, o entitate proteică ne urmăreşte şi noi alergăm şi nu putem din cauza amorţelii picioarelor. Un noroi greu ni le încurcă. Uneori cerul parcă pică pe noi. Bineînţeles, cînd ne-am culcat obosiţi. Toate imaginile onirice sînt coerente, şi acolo în vis ele nu ni se par absurde după legea însăşi a visului. Ele au limbajul lor propriu, ele spun ceva, ce nu se poate exprima în limba discursului. Dovada că totul este strîns în jurul unei emoţii fundamentale este că ne deşteptăm sub impresia puternică a visului, cu sentimentul încă de teroare, dacă visul a fost terorist. Această emoţie centrală formează sensul visului. Ei bine, ceea ce lipseşte în fragmentul oniric al lui Breton este tocmai nucleul emoţional. Visul lui nu e credibil, nu e coerent în ordinea interioară. Dante, deşi n-avea nici o idee de suprarealism, a intuit mai bine poezia suprarealităţii onirice. În *Vita nuova* el visează un vis care are o nuanţă apocaliptică. [1]

[1] „Io dico che ne la nono giorno, sentendo me dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensero, lo quale era de la mia donna. E quando èi pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensado a la mia debilitata vita; e veggendo come leggera era lo suo durare, ancora che sana fosse, si cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria. Onde, sospirando forte, dicea fra me medesimo: «Di necessitade convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia».

Cerul se întunecă, păsările cad moarte din aer, apele se fac de sînge, femei necunoscute merg despletite. Priveliștea e absurdă dar plină de sens. I se prevestește moartea Madonnei sale, Beatrice, și i se face și lui o prevestire bizuită pe principiul necesității: „Tu pur morrai". Cînd Dante se deșteaptă, rămîne turburat, căci datele visului se pot introduce și în complexul vieții lucide. Dante visase într-adevăr visul lui, nu-l făcuse după metoda lui Breton, de unde putem scoate pseudopreceptul că cea mai bună metodă de a surprinde viața eului lăuntric, visul, este de a ne memora vise adevărate și de a le dezvolta apoi artistic în temeiul emoției fundamentale. *Fără emoție nu există poezie onirică.*

Am observat că lectura fragmentului lui Breton și dealtfel a oricărui altuia produce și oarecare veselie, e drept nu așa de intensă ca aceea rezultată din citirea lui Urmuz. De unde vine aceasta ? De unde vine și la Urmuz. Din luciditate.

E però mi giunse uno si forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare si comefarnetica persona ed a imaginare in questo modo; che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia, apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano: «Tu pur morrai». E poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: «Tu se' morto». Cosi cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi parea donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti" etc.

La Urmuz luciditatea e intenționată, la Breton ea e fără voie. Nebunia e greu de simulat. Falșii nebuni sînt numaidecît descoperiți. Putem spune că ei n-au haz. E suficient un exemplu ca să vedem cum poetul e trădat de rațiune. La un moment dat el a zis: „...așteptarea va fi suportabilă în această casă fără acoperiș înspre care ne îndreptăm și care e făcută din păsări multiforme și din boabe întrari-pate". În loc să avem relațiuni onirice veritabile, avem construcțiuni artificiale. Casa cuprinde ca notă principală în noțiunea ei acoperișul. Deci poetul o evită, zicînd casă... fără acoperiș. În mod normal, oniric, dacă ceva asemănător s-ar înfățișa, noi nu i-am zice casă, ci poate i-am da un nume propriu, crezînd că avem de-a face cu o ființă. Disociația făcută de Breton e un semn de atenție. Păsările mănîncă grăunțe. Deci Breton face casa din păsări și grăunțe, printr-o asociație mai degrabă lucidă. Și acum culmea luciditații. Păsările au aripi și boabele sînt inerte. Ei bine, Breton distruge acest raport normal și face păsările inerte, dînd boabelor aripi. Din acest amestec al conștiinței, al unei conștiințe poate inconștiente, dar de structură logică, se naște impresia bufoneriei.

Idolul suprarealiștilor este Isidore Ducasse, pretins conte de Lautréamont, mort foarte tînăr în 1870. Ale sale *Chants de Maldoror* sînt după unii semn de demență, după alții poezia „avec un grand P". Nu se poate tăgădui notațiilor sale automatice un anume sens al fantasticului, al viziunii:

„Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins possible de prendre pour des baobabs, s'aper-

cevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'oeil ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation ; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui représentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement), qu'un baobab ne différe pas tellement d'un pillier, que la comparaison soit défendue entre ces formes arhitecturales"... etc.

Şi Lautréamont ne face să rîdem uneori şi e foarte probabil că intenţia lui, ca şi a lui Urmuz, ca şi a lui Charles Cros, este de a indigna pe burghez. Mai mult decît spontaneitatea onirică lucrează aci conştiinţa disociatoare. Toată vorbăria aceasta discursivă pentru lucruri de nimic este un procedeu tipic pentru obţinerea comicului şi Molière îl foloseşte statornic.

Cine urmăreşte pe suprarealişti constată următoarele lucruri. Din această experienţă ies unele sugestii, aceea de pildă că e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului. În practică însă nici un poet mare n-a ieşit din această şcoală şi, în fond, nici o poezie valabilă şi, ca şi în cazul dadaiştilor, toţi mai devreme sau mai tîrziu s-au lăsat de suprarealism. Evident, în materie de artă nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că

mulțimea respinge un anume fel de poezie nu înseamnă că aceea nu este valoroasă. Însă cînd elita unei epoci compusă din cîteva zeci de spirite primitoare și în cele din urmă propunătorii înșiși renunță, e un semn că direcția e greșită. Unde lipsește orice fel de consimțire, oricît de restrînsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie. Iar concluzia ultimă este că *arbitrarul sistematic obosește spiritul și că poezia cere un sens.*

Deși despre poezia pură s-au vărsat valuri de cerneală, totuși noi nu vom spune decît puține cuvinte deocamdată, deoarece mai tot ce se discută nu aparține domeniului strict al poeziei pure. Noțiunea de poezie pură a fost popularizată de abatele Henri Brémond printr-o comunicare făcută la Institut la 24 octombrie 1925. Formula a fost apoi îmbrățișată cu frenezie și folosită în chipul cel mai abuziv chiar pentru poeți care contrazic principiul purismului. Se cade prin urmare să mărginim gîndirea abatelui Brémond la adevărata ei intenție. În această privință abatele se află foarte aproape de suprarealiști, teoreticește cel puțin, foarte în continuarea bergsonismului, pus de astă dată în slujba catolicismului. Suprarealiștii erau antiraționaliști și căutau să se cufunde în realitatea vie, ininteligibilă. Abatele Brémond este și el antiraționalist și vrea să se cufunde prin cuvînt în Dumnezeu. El este cu alte cuvinte un mistic. În Franța, raționalismul este aproape congenital și atinge chiar catolicismul. Neocatolicii francezi ca Massis sînt raționaliști, adică socotesc că trebuie să se dea credinței supor-

tul convingerii prin tehnica logică. Tomismul este în floare. Admiţînd propoziţia supremă a bisericii, dogma, fiindcă este atestată prin autoritatea Scripturii, celelalte puncte ale credinţei trebuie să decurgă silogistic din ea. Pascal însuşi este cum nu se poate gîndi mai cartezian în întrebările şi demonstraţiile lui. Abatele Brémond vrea să exalte iraţional, să facă din poezie un exerciţiu mistic. Poezia este după el un fel de rugăciune, o rugăciune profană bineînţeles, dar care ne predispune către adevărata rugăciune, care desigur nu e decît o murmurare de totală părăsire în voia Misterului Divin. Atît a spus abatele, mai mult din interese bisericeşti decît artistice, dar toţi au început să interpreteze teoria după priceperea lor. Şi mai ales s-a născut concepţiunea că o poezie pură înseamnă o poezie *purificată* de orice conţinut, o curată bolborosire. Evident, în cazul acesta compunerile lui Urmuz şi poezia suprarealistă devin poezie pură. Gîndul lui Brémond n-a fost acesta, căci ar fi fost să nege poezia veche romantică, foarte religioasă şi deci convenabilă scopurilor sale catolice. Sensul purismului său e numai acesta : ceea ce ne interesează într-o poezie nu este punctul de plecare, ci numai cel de sosire, şi acesta trebuie să fie o aptitudine mai mare pentru cititor de a renunţa la necesitatea raţională şi a se cufunda în Dumnezeu. Orice poet e pur dacă prin el ajungi la acest exerciţiu cvasi-mistic. Altfel n-ar fi fost numit poet pur Paul Valéry, care e nu se poate mai raţionalist.

S-a născut, precum am spus, noțiunea unei poezii pure prin extirparea conținutului, o poezie *fără anecdotă*. Ion Barbu, care e nu intenționat un poet pur în sensul lui Brémond, osîndește poezia lui Arghezi (*Ideea europeană*, 1 noiembrie 1927) pentru că e anecdotică, fiindcă nu îndeplinește condițiile *frumosului necontingent*. Cea mai curioasă rezultantă a purismului, înțeles ca neconținutism, este încercarea de a face un epic pur, în care mișcările sînt epice dar faptele sînt absurde, simple exerciții care nu construiesc o realitate. Un francez, S. J. Perse, a compus un poem pseudoepic numit *Anabase* (tradus și în românește de I. Pillat), în care nu trebuie să facem nici o sforțare de a constitui un univers inteligibil, fiindcă orice organizare epică este distrusă intenționat. Poemul trăiește din eșuări. E un ton de *Iliadă*, fără materia ei :

„Pour mon âme mêlée aux affaires lointaines, cent feux de villes avivés pas l'aboiement des chiens...

Solitude ! nos partisans extravagants nous vantaient nos façons, mais nos pensées déjà campaient sous d'autres murs."

Și așa mai departe. Expresiile sînt din domeniul epicei. Orașe incendiate, lătrături de cîini, tabere sub ziduri, dar organizarea de fapte lipsește. Cam așa proceda și Urmuz, folosind toate clișeele vieții burgheze, însă ratîndu-le. Unii socotesc pe S. J. Perse ca un poet din cei mai puri. E într-adevăr pur, adică gol de conținut, impresia ultimă este însă a unei mari oboseli. Și poezia epică are nevoie de un

sens, de o îndreptățire a faptelor. Gesturile pe care le facem în vis sînt absurde, dar nu fără sens. Acolo în vis avem sentimentul hotărît că așa și nu altfel trebuie să se petreacă lucrurile. Concluzia? *Purificarea intenționată de conținut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conștienți sau inconștienți, noi avem un conținut. Sterilizarea duce în chip fatal la absurditate.*

V

Vorbind de poezia așa-zisă ermetică, am atras de la început atențiunea că trebuie să se facă deosebire între dificultate și ermetism. Dadaismul, futurismul, suprarealismul ne dau poezii dificile, adică greu de înțeles, greu de redus la niște propoziții care măcar formal să fie inteligibile. Dar dificultatea vine fie dintr-un truc gramatical, fie din absența oricărui sens. Dacă citim o pagină din *Peștele solubil* de André Breton, nu trebuie să pretindem că nu pricepem fiindcă ar fi acolo ceva ocult. Nici autorul însuși nu pricepe nimic de vreme ce și-a propus să noteze pe hîrtie tot ce-i trece prin cap repede, înainte ca rațiunea să poată stabili legături logice. Dar am mai văzut că dadaiștii, suprarealiștii, poeții dificili în genere simulează absconsitatea printr-o gramatică solitară, deși compunerile lor sînt bizuite pe o gîndire limpidă, exprimabilă în fraze nu numai inteligibile, ci de-a dreptul discursive. Să citim de pildă *Aurore* de Paul Valéry. Neprevenitul

nu înţelege nimic, dar nu înţelege nu fiindcă n-ar fi ceva de înţeles, ci fiindcă nu are destulă perspicacitate. Protestele împotriva poeziei dificile nu vin în genere din cauza unei reale dificultăţi, ci din cauza insuficienţei de cultură a cititorilor obişnuiţi cu poezia facilă de tipul romanţei sentimentale. În *Aurore*, omul de o relativă cultură de idei intuieşte numaidecît fondul inteligibil, ba poate chiar să se mire că un poet îndrăzneşte să plece de la date aşa de abstracte. Paul Valéry nu face altceva decît să definească poezia într-un sens foarte apropiat de bergsonism. În somn omul se cufundă în eul absolut, veşnic mişcător, acolo unde nu este nici o determinaţiune. Cînd se trezeşte, el e aşteptat de Idei care îi pregătesc o viaţă practică, alcătuită din scheme :

La confusion morose
Qui me servait de sommeil,
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil.
Dans mon âme je m'avance,
Tout ailé de confiance :
C'est la première oraison !
Je fais des pas admirables
Dans les pas de ma raison.

. . . . . .

Quoi ! c'est vous, mal déridées !
Que fîtes-vous, cette nuit,
Maîtresses de l'âme, Idées,
Courtisanes par ennui ?
— Toujours sages, disent-elles,
Nos présences immortelles

Jamais n'ont trahi ton toit !
Nous étions non éloignées,
Mais secrètes araignées
Dans les ténèbres de toi !

Însă poetul, venit din absolutul interior, al visului, vrea să intre în absolutul exterior, al universului viu, în veşnică mişcare. Şi atunci, rupînd pînza schemelor, a ideilor, el se scufundă în univers nemijlocit, precum şi spune în chip foarte clar :

Leur toile spirituelle
Je la brise, et vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant !
Etre ! Universelle oreille !
Toute l'âme s'appareille
A l'extrême du désir...
Elle s'écoute qui tremble
Et parfois ma lèvre semble
Son frémissement saisir.

Este aceasta o poezie ermetică ? Nicidecum. E o poezie numai dificilă pentru oamenii care nu s-au ridicat cu cultura pînă la nivelul speculaţiunilor lui Paul Valéry. Iată acum o altă poezie de Ion Barbu, socotit de foarte mulţi poet ermetic, ceea ce pentru mulţi înseamnă poet cu neputinţă de înţeles de către oamenii cuminţi şi luminaţi :

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent ! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Şi cîntec istoveşte : ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Nu numai că această poezie nu e lipsită de sens, dar este fundamental inteligibilă, bineînţeles de către persoanele care se pot ridica pînă la abstracţiunea estetică. Aceste două strofe sînt definiţia însăşi a poeziei : Calma creastă a poeziei este scoasă (dedusă) din timp şi spaţiu, adică din universul real (din ceas), este nu un joc prim ci un joc secund, o imagine ireală într-o apă sau într-o oglindă. Poetul nu trăieşte la zenit, simbolul existenţei în contingent, ci la nadir, adică în interior, în eul absolut, care nu e efectiv, ci numai latent. Poezia e un cîntec de harfe răsfrînte în apă, sau lumina fosforescentă a meduzelor care sînt văzute numai pe întuneric, adică atunci cînd ochii pentru lumea întinsă se închid. Prin urmare Barbu se apropie şi de estetica lui Paul Valéry şi de aceea a lui André Breton, cu deosebire faţă de aceasta din urmă că nu acceptă dicteul automatic. Atunci ar urma că Paul Valéry şi Ion Barbu sînt nişte falşi ermetici, fiind numai nişte poeţi dificili. Totuşi într-o mare măsură amîndoi se apropie foarte mult de ceea ce ar trebui să fie adevăratul ermetism. Trebuie să spunem dinainte că în vreme ce suprarealismul are un program de totală iraţionalitate, ermetismul este intelectualist. Nu însă şi raţionalist. Inteligibilitatea nu este singura formă de cunoaştere cu putinţă, noi putînd avea sentimentul de descoperire a universului şi pe alte căi,

prin revelație de pildă, prin intuiție, prin inițiere. Dacă un pitagorician ne comunică să zicem că numerele domină universul ca niște lucruri în sine, nu ca simple relațiuni, intelectul nostru este pus în mișcare. Faptul că acum sînt războaie peste tot se explică pentru ocultiști prin împrejurarea că ne aflăm în ciclul lui Marte. Această propoziție nu este demonstrabilă, dar poate foarte bine produce convicțiunea. Deci ermetismul este o poezie de cunoaștere, fără ca prin asta să devină o poezie de idei. Deosebirea este mai cu seamă de atitudine. În fața unei propoziții discursive interesul piere numaidecît după receptarea ei. Fraza ermetică însă turbură intelectul și-i dă sentimentul că fondul lucrurilor este mereu încețoșat. În *L'insinuant*, Paul Valéry nu face decît o banală definire a liniei curbe, dar propozițiile sînt sibilinice, turburătoare, părînd a spune și spunînd de fapt mai mult decît ceea ce se cuprinde în raporturile dintre subiect și predicat :

O Courbes, méandres,
Secrets du menteur,
Est-il art plus tendre
Que cette lenteur ?

Je sais où je vais.
Je t'y veux conduire.
Mon dessein mauvais
N'est pas de te nuire.

Nu înțelegem clar ce spune poetul, dar sentimentul neted că este spune totuși ceva adînc ce scapă pu-

tinței noastre de a înțelege fiindcă nu sîntem inițiați. În nici un caz un cititor fin nu va avea impresia că poetul este un om neîndemînatic care nu știe să se exprime. Deci putem să formulăm un adevăr despre ermetism și, cum vom vedea mai tîrziu, despre poezia în genere : *că departe de a fi lipsiți de intelectualitate, poeții par a spune ceva. Tocmai această această aparență că au de spus ceva, fără nici un interes de conținut, este miezul oricărui lirism.* Să luăm de pildă muzica, unde, nu numai inteligibilitatea pare exclusă, ci orice element intelectual, și vom vedea că fiece frază muzicală pare a spune ceva, fără ca să spună totuși nimic ce poate intra în limbajul discursiv. Țipetele viorii, vibrația gravă a violoncelului sînt parcă sforțări disperate ale unui spirit lipsit de mijlocul vorbirii de a comunica gîndirea sa. Sentimentul despărțit de orice intelectualitate nu există ca o abstracțiune a minții noastre.

Odată stabilit adevărul că poezia ermetică spune ceva, făcîndu-și un scop din exercitarea în gol a facultății de penetrație în univers, urmează să explicăm mai departe tehnica ermetismului, spre a-l deosebi de falsul ermetism. În chipul acesta vom ajuta pe acei cititori, uneori chiar intelectuali, care nu se pot dumiri cum niște propoziții care nu dau cunoștințe despre realitate pot interesa pe unii. Deci trebuie să spunem cîteva cuvinte despre ermetism ca metodă de cunoaștere în genere, bineînțeles în formă și cu exemple potrivite celor neexercitați la speculațiune. Ceea ce împiedică pe oameni de cea mai bună credință să pătrundă poezia modernă,

vorbim de cea de valoare, este tirania spiritului logic, mai bine zis a spiritului aristotelic. Ce înseamnă azi a cunoaşte pentru un om de ştiinţă, pentru un fizician, pentru un biolog ? Înseamnă a admite în lume două ordine de fapte, ordinea faptelor de conştiinţă şi ordinea obiectelor de conştiinţă. De o parte este conştiinţa mea care percepe, rezumă şi se ridică la idei generale, de altă parte stă universul. Altă legătură decît aceea de la oglindă la obiectul oglindit, admiţînd oricîtă activitate din partea oglinzii, nu este. E de observat că ştiinţa nu este cu putinţă decît atunci cînd oglinzile, adică conştiinţele, receptează în acelaşi chip şi formulează la fel. Kant e acel care a demonstrat că putinţa ştiinţei stă în caracterul de universalitate al modalităţii noastre de cunoaştere. De aci rezultă aceste lucruri : cunoaşterea normală a unuia este necesară, adică devine valabilă pentru toată lumea ; şi nu există decît un singur adevăr posibil într-o ordine de lucruri.

Ambiguitatea nu se admite în ştiinţă. Un lucru nu poate fi unu şi trei totdeodată. Dar Dumnezeu este după doctrina creştină, ca de altfel după atîtea alte gîndiri religioase, unic şi trinitar. Omul de ştiinţă modern nu are curajul să afirme că asta este o absurditate şi se mulţumeşte să admită că religia şi ştiinţa nu au de-a face una cu alta. Oamenii bisericii vorbesc de taină, de mister. Fără să amestecăm creştinismul în discuţiune, ci numai noţiunea de trinitate din felurite cosmogonii, va fi uşor să constatăm că nu e de loc vorba de absurditate,

ci de o cunoaştere după alte metode, după alt mod de observare. Spiritul logic, aristotelic, din care se trage ştiinţa modernă, nu este spiritul general al gîndirii vechi şi am putea spune că omul în genere, fără cultură oficială, participă foarte rar la el. Vechile gîndiri asiatice, apoi gnosticismul, mai în urmă gînditori urmînd tradiţia ermetică, ocultiştii în genere şi noi toţi cînd pierdem orgoliul inteligenţei, privim universul altfel. Anticii îndeosebi, fapt care explică absenţa ştiinţei, nu împărţeau lumea în ordinea subiectului receptiv şi a obiectului perceput. Ei aveau despre lume o concepţie care azi poate să pară bizară, dar care într-un fel este mai aproape de condiţia reală a omului. Ei vedeau totul de sus în jos, din cer spre pămînt, socotind că omul este scopul şi măsura universului şi că explicaţia acestui univers nu poate fi găsită decît într-un spirit universal. Deci ei nu împărţeau lumea în subiect şi obiect, ci (totul fiind spirit) în spiritul cel mare şi spiritul cel mic, în macrocosm şi microcosm. Este evident că numai un spirit poate da naştere unui spirit şi numai un principiu luminos poate crea fiinţe care caută sensuri în lume. Universul este un sistem de fulguraţii ale spiritului universal, după o scară de valori spirituale. Legile care domină spiritul nostru sînt şi ale universului, tot ce e în microcosm se repetă şi în macrocosm. Cu alte cuvinte, universul e un om mai mare în care trăieşte un om mai mic. Şi cum toate actele unui om se explică numai final, universul anticilor se explică final iar nu cauzal. Se vor întîlni la ocultişti nişte tabele anatomice ciudate

în care nu se studiază raportul între organe, ci raportul dintre fiecare organ uman și un organ al universului, în speță un astru. Este în acest fel de gîndire arbitrarietate pură, fantezie ? Nu.

Ermeticii observă și ei, dar în baza concepției omului ca simbol în mic al universului. Să luăm mitul trinității din atîtea religii. Omul a observat că pentru a se naște ceva este nevoie de doi factori, de un factor activ și unul pasiv, sau în termeni zoologici de un factor masculin și unul feminin. Acești doi factori condiționează pe al treilea, dar această dialectică a naturii trebuie să se continue. Deci unul este trei și trei este unul, fiindcă numai cînd cele trei momente au fost realizate există universul ca realitate. Fiul presupune un tată, tatăl presupune un factor străin pasiv. Demiurgul are nevoie de un chaos. Din domeniul procreației terestre sînt toate miturile oului. Din ou se nasc atîtea ființe. Oul are însă nevoie de un loc de gestație, de un factor feminin. Acesta poate fi apa chaotică. Apa chaotică are însă nevoie de un principiu activ germinator. Iată deci trinitatea. Spiritul masculin și apa feminină nu sînt încă universul cîtă vreme sînt sterili. Numai cu al treilea termen apare lumea. Pentru spiritul științific modern această propoziție e absurdă, pentru spiritul vechi, care nu admitea două sensuri în lume, unul spiritual și unul material, e singurul adevăr probabil.

Dar de ce acest fel de privire a universului trebuie să se numească ermetică ? Pentru că ea e închisă vulgului și cere o inițiere. Ca să pătrunzi tainele

Spiritului universal nu ajută experienţa personală, ci o lungă tradiţie, şi cum spiritul e infinit, adevărurile se leagă sub modul infinităţii. Nu atît metoda de comunicare justifică numirea de ermetism, cît natura adevărurilor. Ca să pătrunzi macrocosmul trebuie să fii asemeni lui, ceea ce presupune o vocaţie ermetică, o lungă disciplină. A cunoaşte universul nu însemna pentru antici pasivitate, ci participare la viaţa universului, perceperea ordinei supra-istorice, absolute. Putem spune la fel şi despre poezia cu adevărat ermetică : spre a o înţelege, trebuie să trăieşti în ordinea de realităţi spirituale pe care le exprimă. Iată o poezie de Ion Barbu care tratează tocmai mitul oului :

Cum lumea veche, în cleştar,
Înoată, în subţire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă şi cavou.

Din trei atlazuri e culcuşul
În care doarme nins albuşul
Atît de galeş, de închis,
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul ?
De foarte sus
Din polul *plus*
De unde glodul
Pămînturilor n-a ajuns,

Acordă lin
Şi masculin
Albuşului în hialin
Sărutul plin.

Poetul n-a urmărit de loc să ne dea cunoştinţe de mitologie. Şi poate chiar să nu fi avut în vedere clasicul mit al oului. Ceea ce este indiscutabil este că a intuit numaidecît raportul de armonie dintre microcosmul oului şi macrocosm, şi elogiind oul a elogiat ordinea universală. Cititorul profan nu-şi închipuie ce vrea să zică poetul cu oul. A-l iniţia înseamnă a-i atrage atenţia asupra conceperii în univers, făcîndu-l să vadă acelaşi proces în micro- şi în macrocosm. Oul este aici un simbol.

Ermetismul e o metodă de gîndire prin simboluri, dar trebuie să determinăm ce este un simbol. Un simbol nu este o noţiune prin care se înţelege alta, cum ar fi Aurora prin care trebuie să înţelegem zorile. Un simbol este o expresie prin care se exprimă în acelaşi timp ordinea în microcosm şi ordinea în mocrocosm, adică ordinea universală. A fi iniţiat înseamnă a fi instruit că cele două ordine sînt mereu conjugate. *Oul* este un simbol în ermetism, căci prin el înţelegem un mod de germinaţiune terestră, dar şi modul de germinaţie al macrocosmului. E cum am zice : totul în lume germinează în mod ovular. Simbolul e aci corespunzător legii din gîndirea logică. Pentru iniţiat e de ajuns să spunem *ou*, el înţelegînd amîndouă ordinile, profa-

nului îi putem explica cum că Spiritul universal se revelă în ou. *Arborele, şarpele, crucea, sămînţa* şi multe altele sînt în arta ermetică simboluri, întrucît deşteaptă în minte raportul de concentricitate dintre microcosm şi macrocosm. Cuvîntul *masculin* nu spune unui biolog modern decît despre un factor al procreaţiei terestre, pentru ocultist adjectivul reprezintă un mister al universului întreg, acela de a se sprijini pe masculinitate. Ori de cîte ori un poet vorbeşte cu aceleaşi cuvinte despre două ordine de lucruri deodată, dar amîndouă în cuprinsul ideii de Spirit, fiind confuz pentru cine caută la el adevăruri din lumea percepţiei, dar fiind clar pentru iniţiaţii cu conştiinţa totală, putem vorbi de ermetism. Paul Valéry este un ermetic, întîi fiindcă vorbeşte intelectului, al doilea fiindcă se gîndeşte la două ordine de lucruri deodată. În *Le cimetière marin* poetul nu simbolizează universul prin mare, ci gîndeşte în acelaşi cuvînt amîndouă aceste realităţi concentrice, fugind cînd spre centru, cînd spre margine. De aci confuzia aparentă :

Stable trésor, temps simple à Minerve
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, oeil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence !... Edifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !

Ermetismul presupune o conştiinţă totală a universului, şi cea mai bună metodă de a ne iniţia este

nu de a clarifica discursiv fiece propoziție, ci de a găsi nivelul de la care pornește poetul, nodul vital al gîndirii lui. [1]

VI

Oricît ar susține unii că nu este ierarhie în poezie ci numai poezie pur și simplu și că un sonet bun face cît un lung poem, experiența estetică ne arată că există o poezie profundă și o poezie superficială. Atît este de adevărat lucrul acesta, încît și acum unii încearcă a determina condițiile marii poezii. Aci dăm însă de o primejdie, anume de vechiul concept dualist al artei. Cum creațiunea n-ar putea

[1] Credem interesant să reproducem o observație a lui Baudelaire în legătură cu poezia lui Victor Hugo (*L'art romantique*, éd. déf. Paris, M. Lévy frères, 1872) :

„Aucun artiste n'est plus universel que lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle, plus disposé à prendre sans cesse un bain de nature. Non-seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire ; mais il exprime, avec *l'obscurité indispensable*, ce qui est obscur et confusément révélé" (p. 315—316).

„D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande, nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme ;* que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. Lavater, limitant au visage de l'homme la démonstration de l'universelle vérité, nous avait traduit le sens spirituel du contour, de la forme, de la dimension. Si nous étendons la démonstration (non seulement nous en avons le droit, mais il nous serait infini-

fi decît de un singur grad, acela al existenței, profunditatea devine un aspect al conținutului. Atunci ajungem să distingem teme adînci și teme ușoare și să punem valoarea poemului în legătură cu un factor dinafara procesului de creație. Nu există desigur un frumos obiectiv de conținut, care, unit cu un frumos obiectiv de expresie, să dea un frumos artistic. Totuși noțiunea de obiectivitate în lirică, bineînțeles într-un sens aproape figurat, nu e cu totul absurdă. Am definit atitudinea noastră ca o retorică bizuită pe experiență. Ei bine, după o îndelungă citire de poeme, după o atentă observațiune a structurilor lirice, putem să ajungem la încheierea că există un număr limitat de atitudini de felurite intensități cărora un poet adevărat nu li se poate sustrage. Mai simplu am zice că deși poezia este o operă de creațiune, ea are o existență oarecum obiectivă, întrucît numărul de organizări fructuoase oferit de natura spiritului creator este

---

ment difficile de faire autrement), nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'on poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ne n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans le circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de *l'universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs" (p. 317).

limitat. Am întemeia astfel un fel de estetică preceptistică după care un poet, urmînd un anume precept, tratînd, să zicem în termeni vechi, o anume temă, cu observarea că tema nu e conținutul ci structura însăși, ar avea sorți să izbutească. Lucrurile nu stau așa și noi ne exprimăm într-un mod cu totul analogic. Am zis că reguli în artă nu se pot da, regula contrazicînd principiul libertății. Observațiile noastre le-am formulat în pseudoprecepte, adică în niște propoziții pe care le putem medita, fără nici un fel de urmare practică directă. Cine nu are talent poate să urmeze oricît condițiile unui presupus frumos obiectiv, el nu va putea crea. Dar cine totuși are talent își va ușura găsirea momentului liric cel mai ascuțit, dacă există virtual în el, cunoscînd modalitățile nenumărate ale liricei.

Ne propunem așadar ca din observație să definim atitudinile lirice posibile, scara cea mai larg formală a organizațiunilor. Însă această operație ar cere o atît de lungă cercetare, încît deocamdată ne mulțumim să schițăm prin cîteva exemple acest nou aspect al unei estetice experimentale.

Cine, citind poeziile lui Bolintineanu, n-a rămas izbit de cursivitatea lor, care a încîntat cîteva generații ? Dacă examinăm lucrurile de aproape, observăm că această cursivitate este unită cu un mare prozaism, ba mai mult, că cu cît versurile sînt mai prozaice cu atît sînt mai muzicale.

Problema aceasta a poeziei prozaice și totuși muzicale s-a pus sub forma întrebării dacă gnomismul,

didacticismul n-ar putea foarte bine sta înfrăţite cu lirismul. Robert de Sousa în *Un débat sur la poésie* citează cîteva reguli de gramatică latină, folosite în scop mnemotehnic la Port-Royal şi care sînt, lucrul pare curios, graţioase :

Souvent au Verbe neutre ; Et toujours à l'Actif ;
On donnera la chose au Cas accusatif.

*

Lorsque le Verbe signifie
Le désir de faire et l'envie,
Il n'aura point de Preterit,
(Tel sont aussi *Ferit, Ait)*
Exceptez-en *Parturio,*
Esurio, Nepturio.

Abatele Brémond ar explica sonoritatea acestor versuri cu vorbele lui Rapin, astfel : „Il y a encore dans la poésie de certaines choses ineffables et qu'on ne peut expliquer. Ces choses en sont comme les mystères. Il n'y a point préceptes pour expliquer ces grâces secrètes, ces charmes imperceptibles, et tous ces agréments cachés de la poésie, qui vont au coeur." Cu alte cuvinte, peste banalitatea conţinutului didactic este un *je ne sais quoi,* un inefabil, un murmur al iraţionalităţii. Însă o astfel de explicaţie ar fi exagerată. Versurile de mai sus sînt distractive, abstrăgînd de la scopul lor mnemotehnic, dar nimeni nu va socoti în chip serios că sînt poezie. Nu trebuie să cădem în subtilităţi pe tema

inefabilității. Învederată este doar ușurința lor, caracteristică versificației lui Bolintineanu :

Tăcerea înveleşte Comisia Centrală :
De şase luni trecute nimic nu se esală.
Am crede că se duce la Polul boreal
Să caute unirea şi vot electoral.

Muzicalitatea acestor versuri nu vine dintr-un inefabil substanțial. Raporturile sînt așa de banale încît mintea le receptează cu repeziciune, anticipîndu-le chiar. Scutită astfel de orice efort intelectual, atenția noastră cade toată asupra purei mecanice a versului :

În timpii vechi românii de toți erau stimați ;
Dar laurii de stimă au fost şi meritați.
Atunci un cuib de oameni cu armele în mînă
Au apărat pămîntul cu inimă română.

De aci se poate scoate acest pseudoprecept : *poetul trebuie să alterneze frazele substanțiale cu frazele prozaice, ca să profite de odihna spiritului în raporturile comune.* În timpul acestei odihne versul își bate limbile în gol cu un spor de sonoritate care se răsfrînge asupra întregii compuneri.

Pe o treaptă superioară a valorilor lirice stă poezia gnomică, sentențioasă. Eminescu, urmînd pe Goethe, o cultivă cu abundență :

Viitorul şi trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul

Cine ştie să le-nveţe,
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă şi socoate.

*

Ce e amorul ? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung
Şi tot mai multe cere.

Cine are prejudecata că poezia trebuie să fie emoţională, gratuită, poate socoti cu drept cuvînt aceste strofe ca proză curată şi atribui efectul artistic indiscutabil metricei savante. Totuşi lirismul e în atitudine. Definiţia, cînd e solemnă, e izvorul cel mai adînc de poezie. Ea nu atinge activitatea teoretică, intelectivă, de vreme ce sentinţele sînt prin definiţie banale, reprezentînd judecăţi de mult analitice. Omul şi-a condensat totdeauna experienţa în sentinţe, iar aceste sentinţe, cînd sînt foarte generale, au mişcarea unor versete de ritual, a unor oracole. Sufletul nostru e uimit de străvechimea şi gravitatea lor. Deci în gnomism, nu raportul în sine e liric, ci dicţiunea lentă, sacerdotală şi ceremonială. Cine este în stare să intre în acest rit se află pe un teren bogat în lirism.

În legătură cu ideea de ceremonie, este cazul de a aminti de frazele repetabile, de aşa-zisul cadru.

Glossa este tipică în privința aceasta. Și în *Luceafărul* convorbirea se face prin formule :

— O, ești frumos, cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis,
N-oi merge niciodată.

De unde vine straniul efect al unor atari repetiții ? Din sugerarea unei ordini neschimbate. Luceafărul ca numen și Cătălina ca expresie a terestrității nu pot ieși din legile care-i stăpînesc. Ei fiind idei generale, n-au spontaneitate în vorbire. Atunci această vorbire este liturgică, formulistică, întocmai ca în ritualul magic. Tot ce e de natura ritului, deșteptînd conștiința ordinei universale, produce asupra noastră o profundă impresiune.

Am văzut că versul excesiv prozaic este muzical. Același fenomen se întîmplă cînd versul e cu totul absurd, fără nimic care să chinuiască intelectul cu bănuiala vreunui înțeles.

Așa sînt de pildă aceste versuri de I. Barbu :

Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie cînd te lai ;
Vir-o-con-go-co-lig,

Oase închise afară-n frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean.

De fapt aceste versuri au un sens. Poetul arată cînelui său Fox păsările care ciripesc în pom, încercînd să le determine onomatopeic cîntecul, pe care la un moment dat îl compară cu sonul opac scos de apa în care se spală cînele. Dar pentru cititorul obişnuit orice bănuială de înţeles este absentă şi urechea se lasă în voia legănării purelor silabizări. Ceea ce se petrecea în versul prozaic se întîmplă aici într-o măsură sporită, fiindcă mintea este scutită de orice efort intelectiv. De unde muzicalitatea. De felul acesta sînt riturile din jocurile copiilor, lipsite de orice schelet raţional:

Ala bala
Portocala
Cioc boc
Treci la loc.

Urmează din această observaţie că *poezia trebuie să cadă din cînd în cînd într-o verbalitate pură pentru a se atrage atenţiunea asupra ritualităţii ei.* A exagera însă în acest sens înseamnă să fugi de orice structură, ceea ce ne duce la dicteul suprarealist.

Ritul este iniţierea simbolică în mistere, care trebuie să rămînă totdeauna absconse pentru mintea raţională. Gesturile ceremoniale cărora le ghicim un sens, pe care însă nu-l putem prinde, produc asupra noastră impresiuni puternice ca şi frazele gnomice. Maeterlinck a folosit pînă la artificiu metoda gesturilor simbolice. Trei surori oarbe (numărul e mistic) se urcă în turn cu trei lămpi de

aur, așteaptă acolo șapte zile (alt număr mistic) venirea regelui :

Les trois sœurs aveugles
(Espérons encore)
Les trois sœurs aveugles
Ont leurs lampes d'or.

Montent à la tour.
(Elles, vous et nous)
Montent à la tour,
Attendent sept jours...

Ah ! dit la première,
(Espérons encore)
Ah ! dit la première,
J'entends nos lumières.

Ah ! dit la seconde,
(Elles, vous et nous)
Ah ! dit la seconde,
C'est le roi qui monte... etc.

Toate mișcările pe care le facem noi sînt îndreptate înspre un scop. Deci ne întrebăm de ce sînt oarbe trei surori și nu mai multe, de ce se urcă în turn și nu în altă parte, de ce stau șapte zile, cine este regele pe care-l așteaptă spre a le reda vederea ? Stilul însuși al mișcărilor ne impune tăcerea

şi atunci *trei, şapte, turn, rege* devin nişte simboluri pentru nişte mistere pentru totdeauna absconse.

Mişcarea ceremonială, ritualică ne izbeşte într-o poezie pe care toţi o socotesc ca cea mai simplă din lume, anume în *Noi* de Octavian Goga :

La noi sînt codri verzi de brad
Şi cîmpuri de mătasă ;
La noi atîţia fluturi sînt
Şi-atîta jale-n casă.
Privighetori din alte ţări
Vin doina să ne-asculte ;
La noi sînt cîntece şi flori
Şi lacrimi multe, multe...

Pe boltă sus e mai aprins,
La noi, bătrînul soare,
De cînd pe plaiurile noastre
Nu pentru noi răsare...
La noi de jale povestesc
A codrilor desişuri,
Şi jale duce Murăşul
Şi duc tustrele Crişuri.

La noi nevestele plîngînd
Sporesc pe fus fuiorul,
Şi-mbrăţişîndu-şi jalea plîng
Şi tata şi ficiorul.
Subt cerul nostru-nduioşat
E mai domoală hora,
Căci cîntecele noastre plîng
În ochii tuturora.

Şi fluturii sînt mai sfioşi,
Cînd zboară-n zări albastre,
Doar roua de pe trandafiri —
E lacrimi de-ale noastre.
Iar codrii, ce-nfrăţiţi cu noi
Îşi înfioară sînul,
Spun că din lacrimi e-mpletit
Şi Oltul nost' bătrînul...

Pentru cine cunoaşte condiţiile în care a fost compusă poezia, toată mişcarea ei este de a dovedi necesitatea unirii. E o poezie patriotică şi chiar subversivă. Dar în planul estetic, şi mai tîrziu, această poezie evident rezistentă nu mai are nimic de-a face cu patriotismul. Ea e numai aparent descriptivă. Ţara pe care o înfăţişează are un vădit aer ermetic. E un Eden în care se petrec lucruri procesionale, rituale, semnificînd un mister. De ce cresc aici numai fluturi inutili şi nu turme ? De ce toată lumea cîntă aproape coral ? De ce apele au grai ? De ce toţi plîng ca într-un apocalips ? Pentru ce toată această ceremonie ? Este acelaşi ermetism din *Cîntecul* lui Maeterlinck.

Vorbind de ermetism şi de onirism am amintit de absurdul care are un sens, o orientare. A împrumuta structura visului cu acel simbolism misterios, fără a cădea în incoerenţe suprarealiste, este a se aşeza într-un bun moment liric. Cocteau a înţeles poate mai bine decît toţi modernii acest moment şi suprapunerea planurilor din vis. Copilul se teme să nu fie furat, copiii mici putînd fi furaţi de către

țigani, și voiește să zboare ca zmeul. Verbul francez *voler* ajută această confuzie de noțiuni, frecventă în vis, așa cum a dovedit de altfel și Freud. Iată de pildă ce visează :

A voler le songe habitue
L'enfant rêve d'une statue
Effrayante, au bord d'un chemin,
Et... qui vole avec les mains.

Coerența interioară, în planul absurdității, a visului e perfectă. În marginea drumului stau de obicei hoții, *les voleurs*. Acolo stau și statuile. Hoții *volent*, fură și zboară. Ei fură cu mîinile și deci zboară dînd din mîini. Sentimentul de groază coagulează visul, dînd un sens.

Atît poezia de mișcare ceremonială cît și cea onirică se întemeiază pe sentimentul unui univers metafizic care apasă asupra lumii plane, modificîndu-i sensul. Aplicarea ermetismului în ordinea interioară este și mai rodnică. Biografia tratată nu ca un sistem de amintiri istorice ci ca un simbol al unui destin abscons impresionează adînc. În materie de biografie transcendentă putem cita o strofă din celebrul sonet al lui Gérard de Nerval *El Desdichado :*

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule *étoile* est morte, — et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie*.

Viața fiind o veșnică mișcare, căderea în poezie se obține de cele mai multe ori prin găsirea unui

plan fix de comparare, care poate să nu fie numaidecît o idee generală ci un moment istoric fixat, scos din mișcare. Poezia interioarelor putride, a bătrîneții dezolate, mecanizate în gesturi inactuale, este din acest domeniu. La noi Demostene Botez și-a făcut dintr-asta o specialitate, după cum și-o făcuseră simboliștii din secolul trecut și nu demult poeții italieni. Poezia planului nemișcat a cultivat-o însă în stil mare Eminescu :

În odaie prin unghere
S-a țesut painjeniș,
Și prin cărțile în vravuri
Umblă șoarecii furiș.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Și ascult cum învelișul
De la cărți ei mi le rod.

Am fi înclinați să credem că impresiunea poetică vine din culoarea sumbră a interiorului. E o greșală, elementul în sine fiind destul de banal. Impresia vine din transformarea unui moment într-un absolut, din presupunerea că intrînd în odaie poetul se sustrage oricărei deveniri, trăind într-un mediu de acum încolo incoruptibil, ca interiorul văzut metafizicește al unei piramide. Deci atitudinea aceasta e cu atît mai adîncă cu cît nemișcarea unui

plan este mai bine sugerată. Iată şi o strofă de Francis Jammes :

J'ai vu, dans de vieux salons, de tableaux flamands,
où, dans une auberge noire, on voyait un type
qui buvait de la bière, et sa très mince pipe
avait un point rouge et il fumait doucement.

Şi aici impresiunea provine nu din noţiunea de antichitate, ci din oprirea unui plan. Sustras lumii fenomenale, tipul olandez continuă să bea bere şi să fumeze pipa într-o lume absolută, nemodificabilă.

Cele două planuri, unul fix şi unul mişcător, se pot aplica şi în ordinea interioară, şi atunci apare aşa-zisa depersonalizare, ca în *Melancolia* lui Eminescu :

În van mai caut lumea-mi în obositul crier,
Căci răguşit, tomnatic vrăjeşte trist un grier ;
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi ţiu,
Ea bate ca şi cariul încet într-un sicriu.
Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca şi cînd n-ar fi viaţa-mi, ca şi cînd n-aş fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
De-mi ţin la el urechea — şi rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult.

Aici sînt două euri : un eu activ, mişcător, şi un eu mort, absolut, scos din istoria spiritului şi devenit obiect de contemplaţie.

La început ne-am ocupat de versul prozaic, dar l-am considerat numai sub raportul mișcării ceremoniale. Sînt cazuri cînd conținutul însuși prin prozaicitatea lui poate deveni o structură poetică. Să citățm vestita *La steaua* :

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate demult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie :
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e.

Aici conținutul, am zice, este prozaic, didactic, fiindcă se verifică observațiunea științifică cum că luminii îi trebuie un timp de străbatere. Și cu toate acestea, sîntem mereu zguduiți de această propoziție. De ce ? Pentru că prozaică, banală este în fond numai percepția. Adevărurile științifice căpătîndu-se de multe ori pe cale deductivă, conving spiritul, dar nu-l obișnuiesc cu noua lume a abstracțiunilor. Observațiunea milenară spune că soarele se

ridică şi se coboară la orizont. De aceea imaginea tipică de origine poetică este : a răsărit soarele. Ştiinţa a dovedit, deductiv, că de fapt, pămîntul se coboară. Dacă un poet ar zice : „simt cum mă urc pe cer în jurul sîmburelui de flacără", această banalitate din ordinea ştiinţifică e primită cu uimire în cîmpul percepţiei, ba chiar ca o bizarerie, alterînd noţiunea de realitate. Furnica merge pe un bob de apă şi nu se îneacă. Dacă printr-o foarte îndreptăţită analogie am afirma că pămîntul este un imens strop fluid în care picioarele noastre nu pot să străbată, propoziţia rămîne mereu uimitoare, poetică. Aplecîndu-ne cu ochiul la rădăcinile firelor de iarbă dăm de păduri imense de copaci bizari în chip de lame verzi. Rîmele, gîngăniile iau forme apocaliptice, antediluviene. Prin urmare relativul nu este principial prozaic. Este prozaică relativitatea curentă, dar noile relaţii scoase prin deducţie sau prin analiza percepţiei intră în domeniul fantasticului. Aşa şi în poezia lui Keller-Eminescu. Obişnuiţi cu senzaţia fulgerătoare a luminii, rămînem mereu surprinşi de adevărul care contrazice observaţia imediată al unei raze ce călătoreşte timp de milenii.

Acestea sînt cîteva observaţii din multele ce se pot face. Din ele nu trebuie de loc să rezulte că luînd toate aceste atitudini vom face poezie. Poezia rămîne un act de libertate şi de creaţie. Dar există în chip învederat *unele poziţii lirice favorabile* pe care le ia în chip necesar un adevărat

poet și de conștiința cărora, căpătată pe cale analitică, se poate folosi omul de talent pentru a-și nimeri mai repede organizațiunile interioare.

VII

Să încercăm acum, după ce am analizat cîteva programe poetice, să definim poezia. Zicem *să definim*, dar cuvîntul este mai mult o imagine, căci, neexistînd un concept clar de poezie ci numai sentimentul empiric al acestei poezii, nu vom putea niciodată ajunge la o definiție. Voim să dăm numai o descripție esențială, și nu a conceptului de poezie, ci a poeziei ca obiect de percepție al simțului nostru critic. Cu alte cuvinte, ne vom sili să determinăm care este factorul constant structural din marile poeme lirice asupra cărora există un consimțămînt estetic unanim.

Încă și azi mulți sînt stăpîniți de concepția veche a artei în general ca un produs de imitație. Ce-ar putea să imite poezia ? Din lumea externă, așa-zisa natură, din lumea interioară, sentimentele. Așadar pentru mulți o poezie este frumoasă dacă cuprinde imagini frumoase de natură sau dacă e *sinceră*, decă e plină de *sentimente adevărate*. Poezia de imitație a naturii duce la descripție și deci la pastel. În cazul cel mai bun ea poate duce la metaforă, care în foarte multe cazuri este un mod

de a întări un aspect al naturii prin altul. Să citățm o ştiută poezie de D. Bolintineanu :

Pe o stîncă neagră într-un vechi castel
Unde cură-n vale un rîu mititel
Plînge şi suspină o tînără domniţă
Rumenă, suavă ca o garofiţă.

Aici sînt toate elementele imitaţiei. Natura e înfăţişată prin „stînca neagră" şi prin „rîul mititel", sentimentul prin „plînge şi suspină". Un critic de tip şcolar ar zice că poezia e remarcabilă prin frumuseţea tabloului şi prin pătrunderea şi sinceritatea emoţiei. Acestea sînt însă vorbe fără nici un conţinut. Ele duc la concepţia unui frumos obiectiv. Nu este nici un motiv să ne placă stînca şi rîul şi singura îndreptăţire a acestor elemente ar fi să ne informeze, ceea ce nu este cazul, nefiind vorba de nuvelă sau de roman. Oricît de amănunţit ar fi tabloul şi tot n-ar fi nici o raţiune pentru plăcere, de vreme ce nu există natură frumoasă şi natură urîtă, ci numai atitudini foarte variabile faţă de această natură. Am putea spune atunci că arta urmăreşte imitarea naturii prin idealizare. Atunci metafora ar fi forma de imitaţie mai potrivită poeziei, întrucît înţelegem prin metaforă, deocamdată, o analogie între două reprezentări în scopul de a le întări. În versurile de mai sus ale lui Bolintineanu este o comparaţie :

Rumenă, suavă ca o garofiţă.

Mulţi vor spune că este frumos să compari obrazul tînăr cu o garoafă, pentru că roşaţa feţei

seamănă cu roşaţa garoafei, fiindcă prin urmare este analogie şi deci în fond conformitate cu natura. Dacă însă meditäm bine constatăm că acest punct de vedere este greşit. Să luăm alte comparaţii din Bolintineanu, privind tot femeia :

Am una cu cosiţa bălaie de fuior
De in şi cu mijlocul, ai zice un mosor,
Să-o ţii pe întunerec, ea casa să-ţi lumine,
Atîta e de albă ! să o aibi pe lîngă tine.

Ne putem întreba de ce ar fi frumos să compari mijlocul cu mosorul sau mosorul cu mijlocul ? Dacă s-ar obiecta că de data asta imaginea este urîtă, am putea foarte bine observa că analogia nu e greşită, întrucît şi mijlocul şi mosorul se îngustează. În realitate, cînd o imagine place, cauza nu este întărirea procesului mimetic, ci de cele mai multe ori abstragerea de la natură. În

Rumenă, suavă ca o garofiţă.

cele două percepţii „faţă feciorelnică" şi „garoafă" se suprapun şi dau o nouă percepţie suprarealistă, a unei existenţe care să aparţină vegetalului şi umanului totdeodată. Prin metaforă facem conştienţi acele apropieri aparent absurde care sînt posibile în vis. Metafora este modul de a visa al umanităţii. Luînd de la om iscusinţa şi de la cal iuţeala alergării, omul a născocit centaurul, care este condensarea unei comparaţii ce ar fi sunat cam astfel : un săgetător fuge cu iuţeală cavalină.

Metafora, comparația nu sînt frumoase în sine ci pentru organizația din care fac parte. Cinematograful folosește curent metafora, însă în modul cel mai potrivit, fiindcă acolo orice greșală duce la absurditate. Bunăoară, un individ în prada furiei izbește cu pumnul în masă și un zgomot prelung de sticlărie spartă răsună. Deodată ni se înfățișează un țărm stîncos de mare în care lovesc valurile. E un fel de a spune că furia omului este ca furia mării. Totuși nici un termen, nici altul nu e frumos în sine, dar amîndoi termenii sînt o simbolizare mai puternică a furiei. Într-un cuvînt, comparația și metafora, care e o comparație rezumată, constituiesc un poem mic, o structură particulară cu o temă dominantă. Fata rumenă ca o garofiță este de fapt nu o percepție din natură, ci o organizație lirică pe tema suavitate.

Fiindcă este vorba de imitarea naturii, să cităm acum vestitul sonet al lui Baudelaire, *Correspondances :*

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Cum ar preţui critica şcolară acest poem, presupunînd că n-ar rămîne nesimţitoare la farmecele lui? În cazul cel mai fericit, observînd că deşi e vorba de natură poetul nu dă reprezentări din natură ci propriu-zis o definiţie, ar decide că ideea a fost exprimată plastic, prin urmare cu elemente din natură, căci ce este plastic cade sub simţuri. Deci plastic este sinonim pentru cei mai mulţi esteţi cu frumos şi cum plastică e în fond orice imitare a naturii, natural este sinonim cu frumos. Dar de ce plasticul să fie numaidecît frumos? Problema este cu totul absurdă şi nimeni n-ar putea să-i dea o dezlegare. O imitaţie exactă a unei privelişti cu mijloace fotografice ar trebui să fie în chip necesar frumoasă. La asta se răspunde că imitaţia frumoasă e colorată şi personală. Va să zică se pune un accent deosebit de intensitate. Dar aici cădem în plină subiectivitate, căci mie poate să-mi pară foarte colorat ceea ce altuia i se pare incolor.

De fapt, analizînd bine sonetul lui Baudelaire, descoperim în el nu idei în sensul de concepte pe de o parte şi imitaţii de natură, adică plasticităţi, pe de alta, ci elemente disparate organizate într-o

structură nouă, care nu e nici din domeniul logic, nici din acela al percepției naturii. Între stîlpi, cuvinte, parfumuri, copii nu este nici un raport de realitate. Fondul poeziei îl formează inițierea solemnă, într-o pretinsă ordine metafizică, după care parfumurile și coloanele ar colabora. Mișcarea rituală, comunicarea sibilinică, acestea sînt elementele poemului, și dacă se poate vorbi de natural în chip figurat bineînțeles, putem remarca doar colaborarea simfonică a tuturor imaginilor. Deci nici vorbă nu este de vreo imitație ori de vreo simbolizare plastică a naturii. Sonetul e un fel de compunere muzicală, descriind doar organizația interioară a poetului, spaima lui în fața universului. Presupunerea unei corespondențe metafizice între elementele universului este ideea poetică.

Sînt unii care vor spune acum : firește, poetul își exprimă prin mijlocirea imaginilor propriul lui sentiment. Deci a doua formă de imitație, de imitație a realității interioare, este *sentimentul adevărat, sinceritatea.* Să ne întrebăm dar ce sentiment exprimă Baudelaire din gama știută a sentimentelor ? Răspunsul e greu de dat, tot așa cum e greu de dat în muzică. E adevărat că am pomenit de spaima în fața universului, dar acesta e un mod de a vorbi. Poetul are o teroare calmă, o spaimă religioasă care e mai mult un act de cunoaștere. Fondul poeziei nu este *sentimentul,* ci atitudinea de inițiere în ordinea ascunsă a lumii.

Să vedem ce valoare poate avea sentimentul în poezie ? Cei mai mulți îl socotesc ca un punct de plecare, recomandînd sinceritatea, adevărul. Lu-

cru în aparență curios. Cele mai sincere simțiri nu dau cele mai bune poezii, putem spune chiar dimpotrivă. Iată o poezie plină de sentiment scoasă la întîmplare dintr-o revistă literară recentă :

Mă doare sufletul
Mă doare inima
Mă doare dorul,
Mă doare tot ce-mi amintește
De clipele noastre dragi...

Versurile sînt firește rizibile pentru cei care au o oarecare noțiune de poezie, dar pentru omul simplu ele sînt zguduitoare, căci de cele mai multe ori prin sentiment se înțelege mărturisirea unei mari dureri și unei mari pasiuni, la acestea reducîndu-se după vulg sentimentele posibile. Nu trebuie nici o analiză ca să ne dăm seama că aceste versuri pline de sentiment ne lasă reci și că ele nu-și ating de loc scopul lor de a mișca. Una din cauzele frigidității lor este că ele nu sînt simbolizarea propriu-zisă a sentimentelor, ci doar schema lor logică. Dor, durere nu sînt sentimentele înseși, ci noțiuni de sentimente, conceptul prin care sintetizăm un număr de observațiuni asupra conduitelor umane. Nimeni nu simte durere cînd un poet declară că e cuprins de durere. În versurile lui Eminescu :

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut,
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m-ai cunoscut

nu e amintit noţional nici un sentiment, dar totuşi noi avem o clipă de regret şi de indignare, fiindcă ni se pare scandalos ca o femeie să ignoreze pînă într-atît pe liricul trecător. Ne este indiferent dacă pe poet îl doare sau nu sufletul, singurul lucru interesant pentru noi este ca poezia să fie eficientă. Dar că, din acest punct de vedere, o poezie poate fi bună fiindcă exprimă durerea este un lucru foarte discutabil. Practic vorbind, o simfonie poate să ne producă exaltaţiune ori tristeţe, dar nu există nici o bucată muzicală care să exprime în mod hotărît vreun sentiment. În de multe ori citatul sonet al lui Gérard de Nerval, *El Desdichado*, se vorbeşte de nemîngîiere şi de melancolie :

> Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
> Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
> Ma seule *étoile* est morte — et mon luth constellé
> Porte *le soleil noir* de la *Mélancolie*...

dar nu ne cuprinde melancolia, ci o turburare de natură cognoscitivă. Un oracol turbure vorbeşte despre destinele unui poet. Nu numai că sentimentul nu produce sentimentul, dar noţiunile nici nu sînt, cum se socoteşte, ostile emoţiei şi n-am avea decît să citäm pe Dante şi pe Eminescu, poeţi foarte abstracţi. Nu se poate închipui versuri mai discursive decît acestea :

> Per me si va nella città dolente
> Per me si va nell'eterno dolore
> Per me si va la perduta gente.

Giustizia mosse il mio alto Fattore
Fecemi la divina potestate
La somma Sapienza e il Primo Amore.

Dinanzi a me non fur cose create
Se non eterne ed io eterno duro :
Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.

Emoția pe care ne-o produc este considerabilă, fără să putem determina practic sentimentul. Este și aici o emoție inițiatică, turburarea în fața unei sentințe obscure din care rezultă impenetrabila ordine a universului. Încît concluzia este aceasta : *poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente. Emoția poetică, dacă este un sentiment, este un sentiment sui-generis, o emoție nepractică.*

Este momentul de a combate o expresie nefericită care circulă în publicistica română și uneori sub pana unor oameni cu aparența de inteligență, expresie care e un instrument din arsenalul celor care văd în artă o imitație. Expresia este *a reda*. Mai toți constată că un poet *redă* bine natura, că altul *redă* bine un sentiment. Expresie îngustă, aproape trivială, fiindcă arta nu redă nimic, ci dă ceva care e din natură numai întrucît poezia însăși și arta însăși sînt și ele fenomenologic aspecte ale naturii în accepțiunea cea mai largă. Portretul unui individ nu este o redare a fizionomiei individului, nici măcar o idealizare a lui, ci este în plan estetic o

invenţie. Nu există în natură anatomia din sculptura greacă. Dar dacă întrebăm : arhitectura ce redă, cine ar putea da un răspuns valabil ? Arhitectura e una din artele cele mai pure, alături de muzică şi de poezie, fiindcă ea creează o supra-natură, şi ca să nu se înţeleagă greşit în sensul idealizării, o contra-natură, în mijlocul naturii.

O vorbă care circulă mult de la o vreme este *gratuitate*. Arta îndeobşte şi poezia în special sînt gratuite. Ce trebuie să înţelegem prin aceasta ? Că poezia e scoasă de acolo de unde nu este nici o activitate de adaptare teoretică ori practică, adică din nimic ? Mulţi fac această eroare sinonimizînd gratuitatea şi puritatea şi recomandînd extirparea oricărei materii. Însă poezia e în punctul ei de plecare un act de viaţă deplină. Ca să cîntăm trebuie întîi de toate să trăim. Gratuitatea se înţelege de către poeţii moderni ca o abdicare de la orice scop de adaptare. Într-adevăr, ideea ne adaptează întrucît ne orientează în lumea sensibilă, sentimentul ne adaptează întrucît ne semnalează plăcerile şi durerile existenţei. Poezia este însă o activitate fără finalitate, întrucît nu ne dă nici o imagine a realităţii şi nu ne previne. În termeni obişnuiţi poezia nu ne învaţă, deci nu se cade să fie didactică, şi nu ne arată ce e bine şi ce e rău, deci nu trebuie să fie morală. Poezia nu instruieşte şi nu educă, ea e un pur exerciţiu spiritual.

Noţiunea de gratuitate se leagă cu aceea de obscuritate, sau mai bine zis de infinitate. Întrucît poetul nu voieşte să comunice nimic din lumea aceasta, el trebuie să evite a părea finit, să se

fercească a spune totul. Impreciziunea, clarobscurul, lacuna, acestea creează poezia, după Paul Valéry şi de altfel după mulţi alţii. Thibaudet citează două vechi strofe din Maynard :

Mon ami, chasse bien loin
Cette noire rhétorique ;
Tes ouvrages ont besoin
D'un devin qui les explique.

Si ton esprit veut cacher
Les belles choses qu'il pense,
Dis-moi, qui peut t'empêcher
De te servir du silence ?

Maynard, firește, cel puțin așa pare, ironizează pe un poet obscur fără să-şi dea seama că dădea definiţia cea mai bună a poeziei, invers. Într-adevăr, tăcerea, absconsitatea sînt cele mai nimerite mijloace de a trezi predispoziţiunea ceremonială, caracteristică poeziei, şi de a da impresiunea de gratuitate fără sentimentul vidului. Căci atunci cînd ascunzi pari a spune ceva mai adînc decît atunci cînd spui totul. A spune totul înseamnă a fi discursiv şi discursivitatea este retorică. Toţi poeţii moderni au veştejit retorismul, în frunte cu Verlaine :

Prends l'éloquence et tords lui son cou.

Nu trebuie să se confunde însă obscuritatea gramaticală cu absconsitatea substanţială. Poeziile lui Eminescu sînt foarte discursive, chiar elocvente, şi

cu toate acestea sînt sibilinice, ceremoniale, şi dimpotrivă, multe versuri ermetice moderne dau impresia unei inteligibilităţi rău ascunse. Absconsitatea este dar un corolar al gratuităţii, un semn de substanţialitate cu refracţie infinită.

O altă noţiune curentă azi este aceea de *joc*. Ideea că arta ar fi un simplu joc al oamenilor mari a fost sugerată încă de Schiller, dar încercarea de demonstraţie s-a făcut în estetica modernă. Apoi s-ar fi constatat că arta nu intră totuşi în mecanismul jocului propriu-zis. Totuşi ideea de joc e bună şi poeţii o folosesc cu predilecţie. Poeziile lui Ion Barbu se intitulează *Joc secund*. Trebuie să luăm cuvîntul într-un sens analogic. Poezia nu e jocul copiilor care exercită pentru existenţă, dar e una din activităţile caracteristice umanităţii care seamănă mai mult cu jocul. Tipice la joc sînt aparenta gratuitate, ritualul şi tehnica severă. Paul Valéry accentuează îndeosebi asupra acestei laturi a poeziei, a ordinei, a necesităţii. De aceea el cultivă versul clasic, care sugerează mai puternic ordinea în sine, fără nici o finalitate. Este interesant că Tudor Arghezi şi-a intitulat la rîndu-i culegerea de poezii *Cuvinte potrivite*, deci foarte în spiritul lui Paul Valéry. Prin urmare poezia n-ar urmări să comunice nimic, ci ar fi numai o potriveală de cuvinte după anume legi ale organizării spiritului.

Este acum momentul să face o observaţie. Ideea, pornită din groaza de elocvenţă, că poezia nu spune nimic poate duce la erori, la o sterilitate numită impropriu purism. Organizarea spiritului presupune totdeauna un sens şi lucrul a început

să fie observat. Dementul nu mai este în stare de a ne comunica nimic, întrucît s-a alienat de la logica noastră, dar atitudinea lui este de a spune ceva. Dacă vorbirea lui n-are sens, ea are forma cel puțin a sensului. Popoarele și poeții vechi au produs mituri. Aceste mituri sînt obscure, dar au un sens multiplu și infinit. Nu există mod de exprimare care să nu sugereze un sens, chiar fără explicare. Muzica este arta cea mai lipsită de conținut și cu toate acestea intelectualitatea nu-i lipsește. Căci muzica pare sforțarea disperată a unui mut de a comunica prin tonuri nearticulate un adevăr ce va rămînea mereu obscur. În chipul acesta, acel deziderat al lacunei este realizat în chip perfect numai de muzică, fiindcă muzica e o lacună prelungă, o năzuință goală la expresivitate. Deci trebuie să distingem inteligibilitatea de intelectualitate. O poezie nu trebuie să fie inteligibilă, adică nu trebuie să ne instruiască, dar trebuie să ne comunice totuși ceva din ordinea lăuntrică a spiritului poetului. Această sforțare de a comunica iraționalul, profundul, trezește emoția noastră și ne dă iluzia că poetul exprimă sentimente. Presupunîndu-se întrebat de o fetiță ce este poezia, Giosuè Carducci răspunde așa :

O piccola Maria
Di versi a te che importa

Esce la poesia
O piccola Maria

Quando malinconia
Batte del cor la porta.

O piccola Maria
Di versi a te che importa.

Această poezioară produce o puternică impresie, pe care unii ar explica-o prin faptul că poetul e plin de sentiment. Dar construcţia poeziei e didactică. În fond emoţia vine din altă parte. Poetul ia atitudinea solemnă a unui om care spune ceva, dar nu spune nimic în termeni inteligibili. Din ţinuta solemnă, din ceremonia fals didactică iese sugestia imposibilităţii poetului de a explica sensul interior al activităţii poetice. Totul rămîne abscons. Adriano Tilgher în *Estetica* lui pare a-şi da seama de caracterul intelectual al poeziei, dar formula lui e prea subtilă. În tot cazul el are intuiţia că ceea ce dă organizaţiune unei poezii este factorul intelectual, ideea în înţelesul cel mai pur, pornirea de a comunica [1]. Noi am spune aşa : poezia este un

[1] „L'esperienza artistica perciò, pur essendo esperienza di somma individuazione, non va mai disgiunta dall'avvertenza di un universale : solo che questo universale lo vediamo nella cosa individuale, non lo pensiamo, non lo astraiamo da essa ; non è per noi concetto, ma fa tutt'uno con essa. Intuizione intellettuale, concetto intuitivo. Intuizione concettuale che è come il germe da cui nascono a uno a uno i particolari dell'opera d'arte. Il piano dell'opera (non un piano astratto, ma il piano vivente, l'idea direttrice dell'opera come *vis dinamica)* antecede e determina i particolari secondo una sua logica infallibile" *(Estetica,* II-a ed., p. 58—59). Cu toate acestea, poziţiunea lui Tilgher este profund indepăr-

mod ceremonial, ineficient de a comunica iraționalul, este *forma goală a activității intelectuale*. Ca să se facă înțeleși, poeții se joacă, făcînd ca și nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decît nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii. Ion Barbu, într-o frumoasă poezie, a simbolizat această năzuință intelectuală, tradusă în rit și cîntec, atribuind-o universului întreg :

> Ar trebui un cîntec încăpător precum
> Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare ;
> Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
> Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

(*Principii de estetică*, Buc., F.R., 1939)

---

tată de a noastră. Voind să se elibereze de intuiționismul concret al lui Croce, Tilgher cade în idealismul lui Schopenhauer, refăcînd azi în Italia estetica lui Titu Maiorescu, pentru care arta era reprezentarea ideii sensibile, încorporate. Doar atît că „universul" lui Tilgher nu pare a fi Ideea platonică, ci „logica internă" a operei. Noi respingem orice conceptualism. Opera nu conține nici un fel de idee, nici abstractă, nici sensibilă, ci numai atitudinea curat formală a spunerii. În fața morții filozoful gîndește discursiv, omul trăind practic plînge, muzicantul cîntă, arhitectul înalță un mausoleu. În muzică și în monument nu se găsește deloc conceptul morții, nici măcar simbolizat, dacă nu confundăm alegoria cu arta, însă muzicantul și arhitectul au aerul a spune ceva. Dacă am descoperi un concept, ei n-ar mai *avea aerul*, ci ar *spune* într-adevăr și atunci procesul artistic ar fi oprit.

UNIVERSUL POEZIEI

I. SIMBOLURILE

— Vreau să-ţi explic punctul de vedere teoretic în care mă voi aşeza în convorbirile noastre.

— Vă ascult, domnule profesor.

— Poezia, domnule, îşi are universul ei, aşa cum un continent are fauna şi flora lui. Ea constituie o lume separată de aceasta, cu rînduiala ei proprie.

— Atunci dacă un poet cîntă Ceahlăul, muntele nu-i Ceahlău ?

— Nu este Ceahlăul, cum Styxul nu-i Dunărea. Te rog să ai răbdare. Universul prim nu-i străin de acest univers secund, sau mai bine zis universul poeziei constituie un al doilea Cosmos, admis. Pe acesta urmează a-l examina.

— Există el „obiectiv" ?

— Da, există obiectiv în subiectele predispuse la poezie. La început ne vom exprima confuz, ca să intrăm în materie, şi vom zice aşa : sînt lucruri poetice, care intră în universul poeziei, şi lucruri prozaice, refractare. A cunoaşte „lucrurile poetice" este pentru un poet a se afla într-o poziţie favorabilă. Să luăm exemple grosolane...

— Iertaţi-mă că vă întrerup, voiţi oare să spuneţi că un individ are mai mulţi sorţi de a face

un poem bun examinînd şi evitînd lucrurile prozaice ?

— Nicidecum. Dialogurile noastre sînt fără utilitate pentru nepoet şi nu le va înţelege decît poetul. Adevărurile formulate de noi sînt toate aposteriori. Aşadar revin la exemple. Luna pare oricui un element poetic şi este. Scrumbia însă indignează şi e clasată printre lucrurile prozaice. Fluturele are toate sufragiile noastre, păduchele îl socotim trivial. Un măr din care muşti e poetic, un cîrnat e vulgar. Sînt adevărate deciziile de mai sus ? Într-anume fel, da.

— N-am auzit de nici un mare poem închinat cîrnatului.

— Este unul, de un spaniol, Baltasar del Alcazar, despre caltaboş :

> Ce umflat e şi ce frumos,
> Ce încovoiere şi ce grăsime are !

Admit că acest poem e uşor burlesc. Eu însă cred şi pot să dovedesc că un poem serios cu tema asta s-ar putea scrie totuşi. Dar să continuăm. O mai lungă experienţă ne dovedeşte că lucruri socotite multă vreme prozaice devin prin graţia unui poem interesante.

— Îmi permit să mărturisesc că pînă azi am crezut că nu există lucru poetic ori vulgar şi că orice poate deveni poetic dacă e înfrumuseţat de arta poetului, fie şi cîrnatul.

— Însă istoria literară ne arată că sînt în artă „puncte dificile", aspecte-prăpăstii în care şi cel mai genial poet se scufundă. Există lucruri ireme-

diabil prozaice. Bidonul, ca să luăm un obiect la întîmplare (de fapt din recuzita suprarealiștilor), nu poate încălzi sufletul unui poet. Că ar putea fi introdus într-o poezie, nu este exclus, dar și-ar căpăta valoarea prin altceva. Bidonul de benzină, acesta da, cuprinde mari idei, însă intră la capitolul combustibile. Pîinea însă este clar poetică, poate sluji ca titlu de poem : este „pîinea noastră cea de toate zilele", a proletarului și a țăranului, e făcută din grîu, care evocă țarina, secerișul etc., etc.

Acum putem să lămurim ideea. Nu toate lucrurile din natură intră în universul poeziei, ci numai acelea care pot constitui niște hieroglife, niște embrioane de poem, datorite imaginației omenirii. Într-adevăr, poetul n-ar putea comunica cu alții dacă acei alți n-ar fi și ei poeți. Iar adevărul este că toți, mai mult ori mai puțin, sîntem poeți și facem piese de precizie, așa cum elveții lucrează iarna piese de ceasornic. Așadar, vorbeam nu de pîine ca aliment, ci de „Pîinea", hrană elementară. Marele poet se află în poziție favorabilă cînd cade pe astfel de simboluri. Nu simpla întîmplare face, acum, ca un lucru să devie element al universului poetic, cu valoare simbolică. De ar fi așa, în acel univers ar intra numai locuri comune.

— Care este principiul în virtutea căruia un lucru intră sau nu în lumea poeziei ?

— Criteriul îl găsesc în sensul cel mai general al lumii. Universul începe (în închipuirea noastră) printr-un moment genetic, atinge un punct de vitalitate juvenilă, trece apoi printr-o fază variabilă de desfășurare, apoi declină, se stinge și încetează.

Simbolurile noastre definesc momentele cele mai caracterizate, prin toate mijloacele sensibilității și fanteziei. Un focar orbitor de lumină simbolizează punctul solar, un miros suav, materia în viguroasă agregație, formele, cărnurile tinere, vitalitatea în faza ei cea mai proaspătă. O beznă deasă, o materie putredă, un trup în ruină, un miros pestilențial simbolizează direcția declinantă a universului, dezagregarea. Tot ce e la mijloc, curent, e în general prozaic. Iată, îți prezint trei materii : diamantul, catifeaua și puroiul. Care sînt mai poetice, după d-ta, adică mai capabile de a deveni hieroglife, poeme-embrioane, momente favorabile la îndemîna poetului ?

— Eu zic că diamantul și catifeaua.

— Eram sigur c-ai să răspunzi astfel. Judecată sanitară. Poetice sînt diamantul și puroiul, unul reprezentînd un succedaneu al soarelui, altul o imagine a infernului, a corupției finale. Catifeaua e agreabilă, decorativă, dar indiferentă. Unele obiecte sînt prozaice o vreme, apoi devin deodată poetice, fiindcă se adaptează sensurilor. Așa de pildă eu nu pricep de ce n-a cîntat nimeni oțetul.

— Îmi dau silința și cu toate astea nu văd de loc poezia „oțetului".

— Fiindcă nu te raportezi la vin. Vei conveni că vinul cel cîntat de Horațiu e o licoare elementară, exprimată de ciorchine, emblemă a uberității. Vinul este spiritul pămîntului și de aceea intră în împărtășanie. Oțetul e un vin alterat în care a pătruns demonul acid al morții. Buzele lui Isus sînt șterse cu oțet.

— Mai am o nedumerire. S-ar zice că după d-voastră, domnule profesor, sînt poetice obiectele care capătă un sens metafizic. Mi-e teamă să nu vîrîm poezia într-un domeniu care nu-i aparţine. Ce ne facem cu sentimentul ?

— Nu m-am explicat bine. Prin simbol înţeleg tocmai ceea ce se raportează la destinul meu de om şi socotesc că e poetic orice lucru care vorbeşte despre mine. Spun deci un adevăr vechi ca şi retorica. Frunza căzută din copac este poetică fiindcă sugerează propria mea soartă. Şi eu mă veştejesc şi voi pica din pomul vieţii. Poezia e un animism reducînd lumea la persoana mea. În acel al doilea Cosmos al poeziei nu intră prin urmare decît elemente de biografie, nimic inert şi fără semnificaţie. Cestălalt univers e mai bogat, el e plin de obiecte indiferente. Oricum, e greşit să considerăm lucrurile în sine, trebuie mereu să le raportăm la ideea generală. Cineva îmi va spune poate că aparatul de radio este eminamente prozaic, ca orice invenţie tehnică. Însă obiectul nu-i contrastant, zic eu, ideii. Trebuie să vie numai poetul să accentueze simbolul inclus. De ce dacă îngerii vestesc catastrofa finală prin trîmbiţă, n-ar vesti-o prin radio : „Atenţiune, atenţiune ! Vae, vae, vae, incolis terrae" şi celelalte ? De ce pîlnia aparatului în legătură cu eterul n-ar primi mesagii din cerul însuşi ? Este evident că dacă Isus ar fi apărut într-o vreme ca cea de azi, limuzina şi radioul ar fi fost imagini sacre. Răstignirea pe cruce era atunci o pedeapsă banală. Astăzi Isus ar fi fost împuşcat şi puşca ar fi devenit obiect

sfînt. Educaţia poetică trebuie să ne înveţe să sărim peste falsele obstacole şi să descoperim în lucruri mesajul lor poetic. Eu îmi iau ca motto versurile lui Eichendorff :

Schläft ein Lied in allen Dingen...
În fiecare lucru doarme un cîntec
visînd neîntrerupt,
dacă nemereşti cuvîntul magic
lumea începe să cînte.

II. FOCUL

— Neron, dragul meu, era un mare poet.

— Aşa pretindea, domnule profesor, totuşi nu văd în ce.

— Fiindcă avea simţul incendiului, al focului cotropitor. Focurile masive, combustiile uriaşe care fac să trosnească trunchiurile de copaci mişcă numai pe marii lirici. Îmi amintesc de nişte versuri ale lui Shelley descriind un incendiu în Norvegia :

Pădurarul din Norvegia... caută să înăbuşe
În fundul unei văi cu pini
O flacără uşoară în desişuri
În vreme ce pădurea nemărginită se mistuie
Şi trunchiurile groase sînt smulse
De focul născut aşa de umil ;
Scînteia a murit sub picioarele sale
Iar el tresare văzînd flăcările pe care le nutreşte
Urlînd victorios cu miriade de limbi
Sub cerul întunecat.

Piromanie latentă şi vocaţie lirică sînt totuna.

— Cum explicaţi asta ?

— Dar e foarte simplu. Ce este universul ? Un pumn de scîntei mai mari ori mai mici învîrtindu-se în beznă. Soarele e scînteia cea mai mare, aproape un tăciune. Instinctul ne face să intuim drama elementară a creaţiei care e rezistenţa luminii la umbră.

— În cazul acesta, domnule profesor, poeţii ar trebui să cînte mai ales soarele.

— Ceea ce şi fac, însă mai mult indirect. Soarele privit drept în faţă este excitant, iar vitalitatea duce la o poezie prea senzuală. Lirica este în general o formă de depresiune, cultivată savant. Tema lirică e atinsă abia atunci cînd ideea de întunecare posibilă se asociază cu aceea de focar central. Pentru acest motiv luna e mai poetică. Ea deşteaptă noţiunea răcirii şi stingerii. Totuşi Gérard de Nerval a izbutit să vadă în soare un pretext de melancolie. Soarele, privit fix, te orbeşte, aşadar produce impresii de întuneric. De aci o întreagă simbolică a blazării :

> Quiconque a regardé le soleil fixement
> Croit voir devant ses yeux voler obstinément
> Autour de lui, dans l'air, une tache livide.

Cu atît mai explicabil este interesul pentru stele. Steaua este semnul curent al haosului originar, al lumilor îndepărtate şi al rezistenţei la beznă. Pe ce crezi că se întemeiază emoţia populară în

Steluța lui Alecsandri ? Pe noțiunea singurătății în spațiu :

> Tu care ești pierdută în neagra veșnicie,
> Stea dulce și iubită a sufletului meu ! Etc.

— Nu pot să-mi ascund totuși, domnule profesor, sentimentul că stelele au devenit cam banale.

— Nu zic altfel. Dar poeții găsesc totdeauna mijloace de a reînnoi temele. Ei cîntă nu atît focarele stelare, cît succedaneele lor terestre. În primul rînd focul. Aș spune că focul e un element al lumii văzute cu ochi primitivi. Flacăra, apa au apărut totdeauna ca aspecte fundamentale cosmice. La început este o apă cețoasă și pe ea începe să sfîrîie un punct de lumină. Fapt este că focul, dacă știm să-l desprindem din rețelele de concepte banale care îl înăbușă, așa încît să-și reia în conștiința noastră rangul de forță primordială a universului, devine înalt poetic. De aci interesul pentru incendii, de care îți vorbeam. Toată lumea aleargă cu plăcere cînd ard casele altora, ori o sondă, și Neron va fi fost nebun, dar avea instinctul piric închis în orice suflet adînc liric. Pămîntul e un loc care a fost fierbinte și fumegător ca și soarele din care a ieșit și focul pîlpîie azi ca o amintire doar prin locuri permise. În lipsa unui pîrjol mare, gura sobei ajunge spre a sugera marele foc central. Ce ar face oare așa de poetic focul din sobă, dacă nu ideea unei flăcări minime, rămase într-un univers apăsat de elementul advers al frigului ? Vara focul din sobă nu mai este interesant,

căci avem arşiţa soarelui. Deci în ideea de succedaneu stă graţia versurilor unui Alecsandri :

> Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse ;
> În sobă arde focul.

Alecsandri vorbeşte mai sus şi de lămpi. Desigur lampa e un succedaneu al soarelui şi dacă accentuăm în ea sursa de lumină, motivul devine puternic. Însă mijloacele artificiale de a sfîşia tenebrele sînt, în ordine istorică : făcliile, opaiţele, lumînările, întîi de ceară, apoi de stearină, lămpile cu petrol, lămpile cu gaz aerian, reverberele, lămpile electrice, candelabrele etc. Principial, şi de altfel şi de fapt, toate acestea intră în universul poetic. Stelele pe cer stau în anume grupuri, luna se mişcă, încît ordinea şi procesionalitatea sînt legate în imaginaţia noastră de ideea de iluminaţie. Făcliile impresionează mai mult dacă sînt purtate două cîte două în noapte de un şir de călugări, ca în *Strigoii* lui Eminescu, unde întîlnim des iluminaţia artificială :

> În sălele pustie lumine roşi de torţii
> Răsnesc întunecimea ca pete de jăratic.

Petele de jăratic ca reverberaţie minimă într-un univers pe cale de stingere le întîlnim şi în celebrul *The Raven* de Edgar Poe :

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.

Ah, ce clar prin minte-mi trece, era în decembre rece
Cînd tăciunele se trece lungind pe podea o pată.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BUCUREŞTI BIBLIOTECA

În paranteză fie zis, e de la sine înțeles, antitetic, că o idee poetică puternică este bezna. Ea e negația malignă a vieții, teroarea.

Lumînarea de ceară ocupă un loc preponderent în opera lui Eminescu. Ea e un simbol al reclauziunii în odaie. Același Eminescu are un simț înaintat al luminilor combinate, candelabre cu lumînări de ceară în săli cu mari oglinzi multiplicatoare și reflectoare.

— Îmi permit a emite și părerea că lumina electrică de care ați vorbit e totuși prozaică.

— Ce idee! Nimic nu împiedică lumina electrică să sugereze mai cu putere succesiunea soarelui într-un univers amenințat de răcire și susținut de uzine, și într-adevăr Maiakovski vede un oraș american, Chicago, trăind dintr-o putere solară proprie:

La Chicago
Sînt 14.000 de străzi
Raze de sori — piețe.

Din fiecare
Șapte sute de ulicioare
Lungi cît să mergi un an.
Totul e miraculos pentru om la Chicago
La Chicago
Din cauza prea marei lumini
Soarele
Nu e mai luminos ca o lumînare de un leu.
La Chicago

Ca să ridici genele
Este şi pentru asta
Energie electrică.

Eu am chiar ideea că noţiunea de electricitate se poate aplica firmamentului ale cărui miriade de lumini se aprind deodată ca prin mişcarea comutatorului la uzina divină.

— Mi-aţi răsturnat toate noţiunile.

— Dar să mergem şi mai departe. După flăcările combustibile şi lămpile incandescente, vin materiile fosforescente şi pietrele preţioase. A găsi în pămîntul opac un cristal este a recăpăta speranţa în lumină. Nestemata reprezintă focarul rece de lumină din lumea subterană.

III. APA

— Ce alte lucruri mai sînt poetice, afară de foc, domnule profesor ?

— Bineînţeles celelalte elemente : apa, aerul, pămîntul.

— Nu izbutesc să pricep, deşi ştiu că Pindar a cîntat fluidul : „Apa e mai bună ca orice", „Ariston to men idor".

— Un fapt este că noi modernii am pierdut simţul elementelor. Pentru omul vechi, focul, apa, aerul erau lucruri primordiale, adevărate forţe numenale. Şi nu-i discuţie că dacă privim universul cu inocenţă (şi poetul trebuie să aibă candoare), observăm că multiplul fenomenal e reductibil, prin-

tr-un proces continuu de metamorfoză, la elemente care şi ele sînt comunicante. Apa, evaporîndu-se, se preface în aer, acesta se aprinde şi fulgeră, reziduul combustiunii se scutură jos în chip de cenuşă, devenind pămînt. Lichidele inflamabile produc asupra noastră cea mai puternică impresie, amintind rudenia aparent antagonică între apă şi foc. Spectacolul dramatic prin excelenţă este incendiul unei corăbii în plină mare. Omul este prins între două catastrofe complice. În fine, lucrul e clar : soarele iese din ocean, între foc şi apă există o frăţie secretă.

— Încep să înţeleg. Cum poate totuşi poetul să cînte elementele, cînd ele apar ca nişte simple idei ?

— Ai zis bine „idei", apăsînd asupra aspectului numenal, însă mare poet este acela care le „vede".

Noi de multă vreme nu mai percepem aerul şi ca atare n-avem nici senzaţia justă a apei. Pentru peştele din mare, apa e un aer inspirat şi respirat, pentru noi vizibil şi totodată oribil prin densitatea lui. Dar peştele care eşuează pe uscat e speriat de sicitatea aerului nostru, care pentru el e o apă corosivă, arzînd viscerele. Marea este într-un cuvînt atmosfera fiinţelor acvatice, aerul este oceanul nostru. Sîntem Nerei şi Nereide ai unui lichid sublimat, iar vîntul şi ecourile reprezintă undele respective.

Sau cum zice Delille :

> De tes ondes, sur nous s'élèvent d'autres mers,
> Dieu, de ton océan, fit l'océan des airs.

— Dar cum poate fi reprezentată apa ?

— În multe chipuri. Poeții cu percepția vie a miraculosului elementar au evocat apa ca substanță primordială, cum a făcut, înainte de Goethe, Calderon de la Barca în *La vida es sueño*, personificînd-o și punînd-o să se declare principiu universal :

> Duhul Domnului
> insuflat de sine însuși
> plutea pe deasupra apelor
> care sînt fața abisului.

Azi metoda aceasta e dificilă ; reprezentăm apa ca natură, atribuindu-i o mișcare lirică.

— Ce vrea să zică, domnule profesor, lirismul apei ?

— Dumneata știi prea bine că nimic nu are pentru noi vreo semnificație dacă nu-i expresia unui Eu. Personificăm. Apa e și ea o ființă proteică suspinînd și făcînd confesii compuse din numele Spiritului universal. Apa e „animal" (avînd anima) și în acest sens e sălbatecă sau civilă.

— Mă surprindeți, domnule profesor, n-am auzit pînă acum de apa civilizată.

— Fiindcă nu faci analiza cuvintelor. Ai răbdare. Îndeobște poetul are preferință pentru apa ca forță instinctuală, simbolizînd sedimentarea materiei. Paul Valéry zice :

> Oui ! Grande mer de délires douée.

Marea este, așadar, prima dezlănțuire incultă a sufletului cosmic. Așa cum tunetele și huruiturile

acuză procesul vulcanic, urletul marin atestă ivirea unei materii plastice. Natura elementară e o junglă în care urlă apa și focul.

— Prin urmare agitația înseamnă sălbăticie, iar calmul cultură.

— Nu tocmai. Sălbăticiunile se remarcă printr-o placiditate stranie. Apa poate fi și ea hieratică și desigur că lichidul primordial a început cu faza inertă. O nemișcare totală a mării ni se pare suspectă, operă a unei puteri iraționale, de aceea paradisiacul mării pacifice visate de Dante turbură :

> Guido, i'vorrei che tu e Lapo ed io
> Fossimo presi per incantamento,
> E messi in un vascel ch'ad ogni vento
> Per mare andasse al voler vostro e mio.

Fundul mării, fiindcă se gîndește ca fiind stătător, inspiră aprehensiune. Apa lui e moartă, o vale a Iosafatului pentru înecați și corăbii :

> Ein grosses Grab ist Meers Grund,
> Ein Kirchhof Meeres Spiegel.

Așa spune Freiligrath, ca să nu mai citățm pe alții. Cu aceste premise poți descoperi însuți ape turbulente.

— Întîi, firește, marile fluvii... pe care cei vechi le credeau izvorîte din rai.

— Ascultă versuri de Walt Withman :

> Sînt rîuri care brăzdează ogoarele cultivate
> din Ohio sau pădurile,

Sînt unele care coboară din trecătorile Coloradului,
ieşite din izvoarele zăpezilor veşnice,
Sînt unele care curg pe jumătate ascunse în
Oregon sau departe spre sud, în Texas,
Sînt unele la nord, care-şi fac drum
pînă la Erie, Niagara ori Ottawa,

Sînt unele care se aruncă în golfurile Atlanticului
şi de acolo în marea întindere sărată.

— Apoi cataractele, cascadele, torentele, izvoarele.

— Mi-aduc aminte de un stih citat de Delille:

Le vers, comme un torrent, en roulant doit tonner.

Torentul atrage atenţia asupra dezvoltării ghetarilor, semnalează aşadar trecerea catastrofică de la un stadiu la altul. El e titanul apelor. Cascada e puţin revăzută, trasată ca o draperie fluidă, inspirînd impulsiuni juvenile:

Klar und wie die Jugend heiter,
Und wie murmelnd süssen Traum,
Zieht der Niagara weiter.
An des Urwalds grünen Saum.

Strofa e din Lenau.

— Aş vrea acum exemple de apă „civilizată", cum spuneţi d-voastră.

— Ți-l dau imediat chiar cu cascada. Baudelaire își imaginează în *Rêve parisien* un peisaj cu desăvîrșire artificial, tîmbil — zice el — fiindcă natura a fost abolită. În loc de arbori sînt coloane, în loc de stînci, ziduri geometrice de marmură și metal. Orice vegetație neregulată, exclusă. Sîntem într-un regim de arhitectură curată. Aci, firește, cascadele sînt operă de inginerie și sugerează sufletul noțional:

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni;

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
A de murailles de métal.

— De ce numește Baudelaire această viziune „terrible paysage“?

— Pentru că artificiul e total. Excesul de logică e ilogic. Izgonirea radicală a spontaneității fenomenale dă naștere unui sentiment de tristețe. De aceea, cîntînd canalul de la Trianon, Samain remarcă

...l'eau divinement triste du grand canal.

Numai divinitățile pot fi într-adevăr așa de impasibile. În fine, adaug eu, lacurile vulcanice rotunde ca o oglindă, bazinurile, cișmelele intră în

grupul depozitelor şi debitelor de apă sociale. Apa devine o maşinărie muzicală cu timbre variate şi ca atare capătă şi individualitate. Una are un susur pueril, alta hîrîie senilă. Cum zice Palazzeschi despre cişmeaua ftizică din curte :

Dio santo,
quel suo
eterno
tossire
mi fa
morire.

Mariniştii, simboliştii, dannunzienii au cîntat cu predilecţie fîntînile în care apa e captată în simulacre de divinităţi şi monştri marini, vărsarea fluviului constituind o scenerie.

Culmea impresiei de artificialitate o dă gheaţa, pe care conştiinţa ne-o prezintă drept apă solidificată. Aci intră în afară de impresia obiectului lustruit ca o oglindă aruncată pe sol şi uimirea pe care o provoacă metamorfoza. Surpriza este mică la spiritele prozaice, viţiate de ştiinţă, însă cine-şi păstrează inocenţa nu poate să nu se turbure în faţa unei aşa de stranii schimbări, care aduce aminte că momentele sînt periclitate, fumul putîndu-se lichefia, lichidul solidifica şi solidul evapora. Peisajul hibernal a atras îndeosebi pe pictori, şi Aert van der Meer s-a specializat chiar tratînd perspectiva mirifică a patinajului. Faţă de torentul tunător amintind instabilitatea fluidului, gheaţa este apa devenită parter. Goethe era entuziast de patinaj şi

punea eroii să se dea pe gheață, ținîndu-se de mînă noaptea pe lună (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, II,). Toma Nour al lui Eminescu își cumpărase și el patine și zbura astfel pe cîmpiile de gheață ale Siberiei spre Polul Nord. Însă înainte de el Klopstock, ironizat de Platen ca „deutscher Magister in Hamburg", cînta patinajul și pe patinatori (*Der Eislauf, Die Eisläufer*), recomandînd „oțelul întraripat", „cothurnii de apă", *id est* patinele care fac drumurile de nea să scîrțîie :

Wie schweigt um uns das wiesse Gefild,
Wie ertönt vom jungen Froste die Bahn !

— Spuneți-mi și de celelalte elemente !

— Oh, inutil a inventaria universul. Vei înțelege singur că dacă apeși bine plastic asupra ideii, lutul lipsit de orice formă geometrică și orice structură, în care se convertește tot ce e vegetal și animal, garoafă, pasăre colibri, om, stînjenește spiritul nostru. Pare cu neputință ca o negație atît de brutală a spiritului să absoarbă în ea toate formele. Mă mărginesc să ating în treacăt un sens rezultat din amestecul lutului cu apa.

— Noroiul ?

— Da. Îmi permit să te întreb ce sentiment stîrnește această materie ?

— De repulsie, îmi închipui. De obicei opunem noroiul stelelor.

— Se-nțelege, steaua e cristalul incandescent, noroiul materia opacă. Dar și lutul ar fi ostil luminii. Repulsia cred eu că vine din faptul unui amestec ce alterează calitatea fiecărui dintre ele-

mente. Lutul arid e un mineral care în cantități mari înfățuiește un peisaj, cum e acela chinez. În această materie plastică se pot tăia pereți. Apa singură posedă puritatea ei. Noroiul e o confuzie între două elemente care aruncă spiritul în incertitudine, o alterare și a apei și a pămîntului, nepromițînd nimic.

IV. REGNUL ANIMAL

— Domnule profesor, aș voi să știu care animale sînt mai poetice după d-voastră !

— Boul, măgarul...

— Mă surprindeți ! Eu gîndeam că privighetoarea, păunul, fazanul, viețuitoarele în fine de soiul acesta.

— Animalele pe care le-ai enumerat sînt decorative și poetul le folosește ca un pictor, pentru elementul coloristic. Păunul, fazanul sînt combinații estetice, cromatice, oferite de natura însăși. Jules Renard în ale sale vestite *Histoires naturelles* sugerează în chipul cel mai simplu impresia de obiect decorativ pe care i-o face șopîrla : „*Le lézard vert.* Prenez garde à la peinture." Exemplu ne poate sluji spre a formula un principiu : orice confuzie de regnuri e poetică. Astfel broasca-țestoasă...

— Am înțeles : se confundă cu mineralul.

— Precum zici. Asta înseamnă că mimetismul descoperit produce o surpriză. Mineralul ori vegetalul, aparent cu procese animale, animalul mine-

ralizat ori vegetalizat deschide conştiinţei noastre ideea continuităţii între regnuri. Şarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mişcarea lui convulsivă e o tranziţie bruscă de la regnul vegetal la cel animal. Fluturele de pildă de ce crezi că place ?

— Pentru că seamănă cu o floare.

— Foarte bine, dar atunci prefer floarea de măr. De fapt încîntă părăsirea subită a unei ipostaze. Mă apropii de un piersic înflorit şi bat din palme. Toate florile zboară, pîlpîie prin aer şi se aşează pe alt copac, înflorindu-l. Nu erau decît fluturi. Ipostaza aceasta este poetică. O confuzie a văzut şi cavalerul Marino, la păun.

— Cu regnul vegetal, îmi închipui.

— De bună seamă : poetul imaginează că păunul trage după sine o grădină :

> Dilettoso spettacolo a chi'l mira
> Un piu vago giardin dietro si tira.

Şi mimetismul cerbului stîrneşte acelaşi sentiment de compromis. Coarnele acestui animal par făcute din material lemnos şi cînd ele se apleacă asupra apei dau iluzia unor crăci aplecate asupra superficiei lichide. Un zgomot şi copacul o ia la fugă. În aplicarea acestui principiu dă-mi voie să te întreb eu pe dumneata : ce animale sînt mai poetice, acelea cu sînge cald sau cu sînge rece ?

— Fără să mă mai gîndesc bine, cunoscînd preferinţa d-voastră pentru paradox, răspund cu ochii închişi : animalele cu sînge rece.

— Așa este, stimate domn, însă fără nici un paradox. Sîngele cald arată, o complexiune animală apropiată de a omului, deci prea psihologică, în vreme ce sucul rece acuză încă mineralul și vegetalul. Spune-mi, te rog, ce este steaua de mare ? Un cristal moale, o figură de geometrie. Moluștele în general dezvăluie tendința materiei inerte și ude de a se organiza în forme baroc monstruoase, cu elemente de rocă și cristal : în coral se amestecă vegetalul, piatra prețioasă și animalul, meduza e o ciupercă translucidă și fosforescentă. Renunțînd la un inventar mai larg de gasteropode, mă opresc la melc și te-ntreb cum îți explici că poeții au o așa de mare simpatie pentru el ?

— Fiindcă scoate coarne.

— Ai crezut că faci o ironie, însă în parte ai spus adevărul. Cornutele ne interesează în chip deosebit. Însă aici e altceva. Melcul văzut dinafară apare excepțional de simplu : o pietricică străvezie, oblongă și udă, molificată, un clei de copac mergînd prin alunecare. În spinare o figură geometrică. Obișnuiți cu viscere complicate, cu aparat vascular și sistem nervos, ne mirăm de prezența unei anima. Mersul ondulat amintește pe acela al omidei. Aceasta face impresia unui ciucure vegetal care a început să se tîrască. Melcul atrage atenția asupra virtuții pămîntului ud de a se metamorfoza. Spre deosebire de rîmă, de coropișniță, de tot ce e murdar și fetid, trăind în țărîna opacă, melcul reprezintă efectul suav al unei distilări. Așadar nu produce oroare și de aceea, firește, Baudelaire dorește să fie îngropat

printre melci, într-un pămînt care germinează ființe sublimate :

> Dans une terre grasse et pleine d'escargots
> Je veux creuser moi-même une fosse profonde.

— Dacă ziceți că animalul rece e mai frumos decît cel cald, atunci cega este mai poetică decît pisica.

— Așa și este. Pictorii n-au pictat pisici, dimpotrivă, vînat mort, pește mare și mărunt, tot ce se răstoarnă din tolbă și din plasă lalolaltă cu fructele și legumele. Iepurele mort e interesant răsturnat cu ochii lui vegetali printre verze și morcovi. Estetica piscatorie are complicațiile ei. Un leopard viu în cușcă nu spune mare lucru, fiind un animal din aerul nostru. Însă un pește, îndată ce e zvîrlit pe uscat, se zvîrcolește, cască gura, se sufocă. A trecut din atmosfera lui într-alta ostilă. E o ființă de altă planetă pe care n-o putem avea aici decît moartă sau în fine închisă într-un vas cu apă. Mirosul animalelor e indiferent sau respingător, peștii însă, ca și vegetalele, emană un aer de zonă, evocă un climat în care nu putem trăi niciodată. Într-un cuvînt, grămada de pește e simbolul unei nostalgii de alt tărîm. Cam în acest fel se poate explica și emoția pe care ne-o produce condorul sau albatrosul. Să văd dacă ai prins ideea.

— Condorul trăiește în aerul rar al piscurilor și respirația lui aici jos e dificilă măcar moralmente. Ochiul lui fiind un aparat optic pentru distanțe mari rămîne complet inutil jos.

— Aşadar nu ideea de sălbăticie primează. O căprioară în parc, o panteră în serai, astea sînt imagini graţioase. Punem papagali pe băţ în odaie, un condor îmblînzit este o imposibilitate şi în cuşcă un trist captiv. Pentru desfăşurarea aripilor lui trebuiesc altitudini.

— La fel albatrosul, cîntat de Baudelaire, rămîne stînjenit pe uscat de aripile prea mari.

— Să mă întorc acum la ideea de la început. Cu toate ironiile pe care cuvintele „bou", „vacă" le trezesc, din cauza sensului moral pe care l-au luat, unul fiind sinonim cu stupiditate, altul cu nesimţire, e uşor de a dovedi valoarea poetică a boului şi a vacii. Lirica virgiliană, cea agrestă în general, ne-a obişnuit a asocia bucuriile muncilor cîmpeneşti de aceşti harnici tovarăşi ai omului. Însă poezia nu stă tocmai în participarea la industria omului şi de ar sta într-asta ar fi spuerficială, ea rezidă în chiar noţiunea ironizată de stupiditate. Animalul simbolizează, în trecere de la inerţie la cunoaşterea logică, stadiul unei conştiinţe turburi, ce nu-şi găseşte expresie în cuvînt. Din punctul de vedere al adaptării, prostia, „sărăcia cu duhul" şi deci inclusiv negura mintală a dobitoacelor sînt inferiorităţi, însă muţenia, liniştea uneori afectuoasă a ochilor, dignitatea fizică (boii îndeosebi au aer maiestos) impresionează pe om. În genere stupiditatea cînd e grandioasă turbură ca un fenomen al naturii. Cum se explică faptul că anticii vedeau pe zei sub chip de animale şi că un bou, boul Apis, era ales de egipteni spre a figura o ipostază a divinităţii ? Vaca, precum atestă mitologia, nu displăcea

lui Jupiter. Io, iubita sa, avea această formă. Pasifae prețuia taurii și printr-o astfel de preferință dădea naștere minotaurului. Încît vedem că mitologia nu aspiră la forma om ci la aceea bovină. Șen-Nong, un suveran mitic al Chinei, avea cap de bou. Desigur că șarpele nu ascunde nici o taină îngrozitoare. Tîrîrea lui nu mai puțin, răceala, ascuțimea limbilor au devenit simbol al ispitei și al lumii edenice. Universul primar cu un Adam și o Evă goi e așezat de fantezia noastră într-o regiune tropicală cu copaci monstruoși și buruieni inextricabile. Și tocmai aceasta e geografia preferată a reptilelor. Revenind la bou, placiditatea, mugetul melancolic, participarea la muncile agricole cu o resemnare ce pare vag conștientă inculcă ideea unei inițieri în arcane. Dacă porcul e cinic, boul e ermetic. E de prisos a da exemple. Poezia universală e plină de imaginea boului, și G. Carducci nu s-a sfiit să-l elogieze într-un prea cunoscut sonet:

Tamo, o pio bove...

La acesta a răspuns D'Annunzio cu un sonet cavalin:

T'amo, o Silvano ! M'è dolce l'acuto nitrito
il crin che ondeggia su l'arcuato collo.

— Oare puneți calul mai prejos de bou ?

— Hotărît. Boul e zeu, calul e un atlet, un geniu subaltern al omului cel mult. Nici un altar nu susține simulacrul calului ca divinitate. Centaurul reprezintă o perfecționare locomotrice a omului

prin trupul şi picioarele calului. În mituri şi basme calul aleargă furtunos, zboară, sfătuieşte pe călăreţ, află unele taine, posedă deci o inteligenţă intuitivă, el însuşi nu ascunde nimic. În fine, el atinge culmea geometriei animale, fiind lipsit de monstruozitatea care mai mult ori mai puţin se asociază cu ideea de supiditate.

— Deci după dumneavoastră animalele superbe sînt fără mare poezie.

— Da, domnule. Apte să stîrnească meditaţia poetică sînt animalele colosale şi gregare, elefanţii, hipopotamul, rinocerul. Explicaţia stă în faptul că aceste monumente de carne sugerează trecerea a mari cantităţi de pămînt la viaţă, lucru indicat şi de aspectul pămîntos al acestor fiinţe. Ideea că în lutul indiferent se ascunde o forţă zoologică ce ar putea să năvălească peste noi, dărîmînd totul în cale, produce un sentiment de îngrijorare. De acest gen al catastrofei animale este şi poezia lui Leconte de Lisle, *Les élèphants :*

> D'un point de l'horizon, comme des masses brunes,
> Ils viennent, soulevant la poussière...

Noi, neavînd elefanţi, îi înlocuim cu turmele de vite, ca Eliade, ori cu bivolii. Aceştia fiind negri şi adesea plini de noroi, fiindcă intră prin apa bălţilor, şi avînd totdeauna un mers colectiv, tîrît, ca de negură căzută la pămînt, traduc sentimentul de revărsare :

> Pe şesul vast, prin selipitor noroi
> se mişc-ursuzi, cu paşi înceţi, greoi.

— Mă aştept acum să afirmaţi că animalul minuscul este la fel de interesant.

— Este un raţionament perfect îndreptăţit. Prin contrast cu animalele uriaşe, provoacă interes poetic fiinţele mărunte fragile, trăind efemer şi în roi şi întîlnind la tot pasul agentul strivitor. Ele simbolizează condiţia omului printr-o proiecţie de sus. Dintre toate, cele mai notabile sînt acelea care, în ciuda obstacolelor, se încăpăţînează să ducă o viaţă organizată. De pildă furnica. Leopardi în *Ginestra* a făcut o analiză *[sic]* între efectul erupţiei Vezuviului asupra oamenilor şi al căderii asupra furnicilor a unui fruct din copac. Dar ceea ce excită meditaţia noastră este înmulţirea vijelioasă a efemeridelor, plodirea gigantică a gîngăniilor mici, fenomene observate de poeţii mari. Fauna foloseşte două chipuri spre a birui moartea : trupul uriaş sau înmulţirea monstruoasă.

V. REGNUL VEGETAL

— De ce, domnule profesor, poeţii dau mai multă preferinţă vegetalului decît animalului ?

— Mi-ar fi greu să decid şi mă voi mulţumi să fac cîteva conjecturi. Adevărul este că lucrurile stau aşa cum spui dumneata şi că interesul pentru „natură" îmbrăţişează aproape exclusiv flora.

— Vorbeşte oare iarba mai mult despre om decît cîinele ?

— În privința aceasta nu-i nici o îndoială. Animalele inteligente sînt, unilateral, caricaturi ale omului etic ; cîinele e fidelitatea ; pisica, perfidia și adulația ; leul, demnitatea etc. Aceste însușiri n-au de-a face cu poezia. Sînt lirice acele situații care descoperă analogii fundamentale între noi și procesul universal. Iar noi în ultima analiză sîntem vegetale : creștem. Ceea ce surprinde la copii, la fete mai cu seamă (și poeții au remarcat întotdeauna acest fenomen), este schimbarea bruscă a complexului celular ce se cheamă trup. În puțină vreme, fata de 13 ani își schimbă fizionomia și dimensiunea, metamorfozîndu-se într-o ființă nouă abia păstrînd unele analogii cu cea veche. Moralmente chiar rămînem surprinși de un limbaj nou, imposibil de racordat la cel dinainte. Noi sîntem, în serie evolutivă și serie involutivă, o sumă de ipostaze, un muzeu de imagini, din care pentru uzul social extragem numai una, care e o abstracție.

— Ce-are de-a face aceasta cu iarba ?

— Iarba crește în mod vizibil. Azi zărești niște puncte verzi, mîine o imensă perie și poimîine o velință lățoasă. Generația ierbii se poate urmări cu ceasornicul, ba chiar sînt unii care pretind a înregistra zgomotul produs de exploziile minuscule ale înmulțirii ei. Crescînd, iarba cîntă în cor.

— Dar acum să-mi spuneți pentru ce poeții iubesc florile ?

— Într-adevăr, toți le-au cîntat și nu mai avem nevoie de exemple. Goethe însuși și-a făcut, asemeni

unui grădinar olandez, un catalog de flori · *Vier Jahreszeiten : Frühling*) :

Tuberose, du ragest hervor und ergötzest im Freien :
Aber bleibe vom Haupt, bleibe vom Herzen mir fern !

*

Tulpen, ihr werdet gescholten von sentimentalischen Kennern ;
Aber ein lustiger Sinn wünscht auch ein lustiges Blatt.

A spune că florile plac fiindcă sînt frumoase şi suav mirositoare nu-i de ajuns. Ele încîntă liric prin animalitatea lor.

— Aşadar prin confuzia de regnuri de care vorbeaţi.

— Într-anume sens. Confuzie sau echivoc nu. Cînd din eroare luăm floarea drept fiinţă, se naşte altă reacţie. Ştim perfect că ne aflăm în lumea vegetală. Acest regn interesează în măsura în care subliniază pe celălalt. Dacă ni se aduce pe masa de disecţie un trup statuar, nu vom putea suporta totuşi scoaterea intestinelor şi privelişte a organelor sangvinolente. Dar o floare se taie fără repulsie. Anatomia ei rezumă purificat anatomia animală. Are o reţea vasculară, o limfă care e un fel de sînge verzui, o carne rece. Un incarnat uman delicat deşteaptă numaidecît ideea de carne florală. Floarea are un miros viu. Parfumul artificial, oricît de fin, cu efluviile lui alcoolice, sugerează chimia. Emanaţia plantei e organică. Omul are cînd e sănătos şi tînăr

un parfum individual, acuzînd vitalitatea celulară, idealul fiind ca trupul nostru viu să aibă un semn olfactiv. Despre moaștele sfinte se spune adesea că emană mirosuri suave ca și florile. Ceea ce invidiem în lumea vegetală este descompunerea. În vreme ce trupul animal se dezagregă fetid, floarea își evaporează esența și cade într-o paloare botticelliană. Vegetalul în general își schimbă murind culoarea, se usucă, evitînd putrefacția violentă. Florile efemere ale pomilor fructiferi se scutură, sustrăgîndu-se oricărei imagini de descompunere.

— Care este acea altă reacție care se naște cînd floarea e luată drept ființă ?

— Oroarea. Sînt plante prea grase, mustoase și sangvinolente, crescute în teren putrid, uneori greu mirositoare, care strivite sub picior au aspect de animal ucis. Acestea sînt de fapt „les fleurs du mal". D'Annunzio a simbolizat în ele o anume floră literară :

> Sgorgano i grandi fior' quali ferite
> fresche di sangue con un giallo stame
> e crisalidi enormi seppellite
> stanno tra la pelurie de'l fogliame.

Și André Gide descrie o astfel de floare seroasă și nauseabundă.

Fără a intra în categoria aceasta, crinul pendulează între serafic și demonic. Deși fără corupție sangvină, el produce o intoxicație care predispune către prerafaelism. Paloarea lui e prea animală. Carnea lividă, tubul drept sugerează o ființă paradisiacă.

Heine vrea să-şi cufunde sufletul în caliciul unui crin care la rîndu-i s-ar preface într-un fel de pîlnie sonoră :

Ich will meine Seele tauchen
In der Kelch der Lilie hinein :
Die Lilie soll klingen hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

— Iarba creşte, florile au anatomie sublimată, dar pomii ce spun despre om ? Lemnul tare nu aminteşte nimic din complexiunea umană, iar creşterea e invizibilă.

— Cu toate acestea cocapul seamănă mai esenţial cu omul decît animalul. Calul aleargă, omul aleargă, însă mersul nu-i fundamental. Patrupedul priveşte spre pămînt şi deşi liber să se mişte, face un cerc viţios. Omul însă e îndreptat cu capul spre bolta cerească, descoperind adevăratul centru al lumii noastre, care e soarele. Numai copacul îl imită în această direcţie şi încă într-un chip mai dramatic, fiindcă, ţinut de pămînt prin multiple rădăcini, el pare a invoca cu braţele cerul, într-o sforţare de smulgere. Copacii sînt în cel mai înalt grad patetici, ştiind să-şi declame cu gestul situaţia tragică şi elanul. De aceea marea pictură cultivă copacul şi putem spune că-i face portretul. Cel mai teatral este copacul desfrunzit, ulmul cu mîinile înălţate hieratic în ceaţă.

— Sînt încredinţat, după lămuririle d-voastră de la început, că nu toţi arborii intră în universul poeziei. V-aş ruga să faceţi o listă a celor mîntuiţi.

— Asta depinde de poziția geografică, pînă la un punct. Totuși s-a constituit mai mult sau mai puțin un pact de simplificare forestieră. Bradul sugerează tinerețea bravă și ineflexibilă. Lovit cu toporul în trunchi el cade drept, ca în execuțile sublime. Ideea de umilitate este exclusă.

— Dați-mi voie să intuiesc și eu o valoare lirică. Salcia e dimpotrivă imaginea flexibilității.

— Bineînțeles, dar nu a lașității. Salcia, avînd păr mult, e femeie, se lamentează. O bună tragediană trebuie să studieze gestul ei.

— Palmierul, așa de lăudat de poeți, nu e oare un brad tropical ?

— Pînă la un punct. Impresia de dignitate marțială lipsește. Ușoara încovoiere, nuditatea trunchiului deșteaptă imaginea unui om gol expus soarelui. Paul Valéry vede în el un înger aducînd pe masă lapte. În orice caz, bradul și palmierul sînt copaci juvenili și sublimi. Stejarul e senil și solemn, iar baobabul simbol al senectuții. Angelic în clima noastră, sau măcar senioral și pur, este mesteacănul, un fel de templier, din cauza trunchiului alb.

— Din tot ce-ați spus rezultă masculinitatea copacilor, cu excepția sălciei. Unde-s femeile vegetației ?

— Mai cu seamă printre flori, cum indică și metaforismul uzual. Bradul, stejarul, nucul reprezintă virtuți morale, juvenilitate, maturitate, rezistență fizică, dimpotrivă, floarea se organizează pe ideea atracției fizice. Fluturele nu se așează pe nuc. Crinul socotesc că e hermafroditul, candid ca vîrsta incertă a băieților și a fetelor. Botticelli, care îl studiază, nu

are, evident, noțiunea sexelor. Nu vom zice niciodată despre un tînăr că seamănă cu un trandafir, nici măcar despre o fată prea ingenuă. Purpura și exuberanța artificială a petalelor, parfumul studiat arată un maxim efort de captare. Dante a mers mai departe și a închipuit sfera de sus în chip de rozăă mistică. Regularitatea foilor, parfumul înlăturînd orice idee de corupție sînt pentru el dovezi ale concepției divine. Chiparoasa de pildă, cu mirosul ei violent, implică ideea viției. Garoafa, mai puțin somptuoasă decît roza, are un miros pigmentat, un fel de humor, ceea ce o face aptă să simbolizeze feminitatea spirituală. Laleaua e un produs al efortului botanic. Parfumul e insignifiant. Tot accentul cade pe aspectul textil. În *Adone*, cavalerul Marino compară laleaua cu brocartele persane :

> Qual d'un bel riccio d'or tesse la foglia,
> Ch'a i broccati di Persia il pregio fura.

— Am o curiozitate. Rș dori să-mi arătați momente importante în viața vegetală, așa cum sînt unele în viața animală (cavalcada, croncănitul corbilor etc.).

— Căderea frunzelor, desfolierea trandafirilor. Pentru cazul din urmă îți amintesc un tablou din *Corinto* de Lorenzo de Medici :

> Eranvi rose candide e vermiglie
> Alcuna a foglia a foglia al sol si spiega.

Un moment încordat este izbirea toporului în trunchiul copacului, adevărată execuție capitală

(sînt destui poeți care au cîntat răsturnarea copaculuí). Francis Jammes îl notează :

Les coups d'un bûcheron sont sourds dans le coteau.

De asemenea descărcarea lemnelor în curte poate fi un admirabil mijloc de a evoca toamna cu decrepitudinile ei și moartea pădurii. Versurile lui Baudelaire sînt memorabile :

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

VI. HIMERELE

— După faună, după floră, ce veți mai examina, domnule profesor ? Eu bănuiesc că veți trece la antropologie.

— Aș putea să fac acest lucru, deocamdată vreau să-ți atrag atenția asupra himerelor.

— Ce sînt himerele ?

— Sînt animalele și vegetalele care n-au prototip în lumea terestră, spețele din vis. Poezia nu se mulțumește cu trierea naturii, ea inventează forme noi.

— Vreți să spuneți că poezia este idealistă.

— Într-anume sens : numai întrucît printr-o intuiție a imaginației naturii și a evoluției sale, reține forme care n-au rezistat confruntării cu materia sau care sînt încă premature.

— Mărturisesc că nu înțeleg.

— Am să-ți explic îndată. Mai înainte însă te voi preveni că himerele sînt de două feluri : caricaturi și canoane. Astfel Polifem, cel atît de cîntat de poeți, este o caricatură, așadar o încărcare a naturii. Anticii erau fertili în asemenea născociri. Herodot semnalează în Sciția pe arimaspi, oameni cu un singur ochi, pe aegipozi, oameni cu picior de capră. Strabon, citînd după alții, pomenește de sternophthalmi, ceea ce ar însemna oameni cu ochiul în piept, de megalocephali, de cynocephali etc. Caricaturile acestea sînt niște hibrizi, monștri cu speța nedefinită.

— Visează oare umanitatea așa de blonăvicios ?

— „Visează" nu e bine zis. În sens mai metafizic aceste forme sînt reale, adică posibile. Din cînd în cînd natura ne oferă cîte un specimen teratologic inedit, îngrozind și pe cel mai îndrăzneț fantast. Visul nostru se pare a nu fi decît o răsfoire printr-o imaginație mai mult sau mai puțin conștientă a produselor imaginației oarbe a naturii. Creația, spre a vorbi ca Schelling, începe dementțial. Viața noastră intelectuală, în general, rezultă din frenațiunea unor procese dezordonate. O astfel de frenație se constată și în natură. Un făt cu picioare de broască nu rezistă. Visul nostru caricatural are această menire de a ne face să depășim aspectul fix al naturii și să intuim procesul ei oniric.

— Înțeleg noțiunea de caricatură. Ce este însă canonul ?

— Visînd un om cu un singur ochi în frunte, poetul a memorat o formă imaginară a naturii distrusă în față. Trebuie să adaug că monstruozitatea e

foarte adeseori o chestiune de orizont uman. Astfel fauna marină are înfăţişare teratologică cîteodată. Calcanul cu amîndoi ochii pe o singură parte ne surprinde, cu toate că această deplasare este o formă de adaptare. Calcanului îi trebuiesc ochii spre a privi în sus, lipit ca o piatră de fund. Canonul se naşte cînd sforţarea fanteziei noastre se face în direcţia cealaltă a corectării formelor, prin frenaţie. Există o selecţie estetică, aşa cum se vorbeşte de o selecţie naturală. Totuşi în poezie nu-i vorba de o simplă cenzură, fiindcă în acest caz ne-am satisface cu platitudinile faunei şi florei. Calul şi palmierul ar fi ultimul cuvînt. Canonul reprezintă forma ideală către care voim să se îndrepte natura şi este un produs al fanteziei care compară, simplifică şi coordonează elementele existente. Canonul poate fi şi el un hibrid, în momentul actual al istoriei naturii, în anticiparea poetică el e o realitate.

— Aş voi un exemplu.

— Centaurul. Este o eroare a socoti că el înseamnă o simplă reminiscenţă livrească de mitologie. Poeţii îl evocă cu o necontenită simpatie, crezînd în realitatea lui ideală. Nici un poet n-ar fi surprins să găsească pe ţărmul mării, tolăniţi ori alergînd prin spumă, cîţiva centauri. Imaginea a ieşit din nevoia de a reuni însuşirile a două spete deosebite. Partea omenească a centaurului reprezintă un bărbat înţelept şi maiestos, în nici un caz o brută. Chiron, fiul lui Saturn şi al nimfei Phillina, a fost preceptorul lui Achille. Ideea plastică de centaur trebuie să fi ieşit din faptul de a se fi admirat

în Tesalia întîii oameni ecvestri. Monumentul ecvestru al lui Colleoni de Verrocchio e indivizibil. Călăreţul dat jos nu mai are nici un prestigiu. Din sentimentul de autoritate fizică pe care îl capătă omul în simbioză cu calul a ieşit centaurul, care simplifică natura eliminînd capul calului şi dăruind omului patru superbe picioare. Partea umană capătă astfel libertate şi adesea centaurul în fugă este reprezentat încordîndu-şi arcul, ceea ce n-ar putea face omul alergînd.

— În centaur, cum văd, ni se oferă o simbioză a două spete terestre. Alte combinaţii nu sînt cu putinţă ?

— Dar cum nu ? Mitologia ni le dă. De pildă Nereidele. Visul colectiv nu contrazice în nici un fel imaginaţia însăşi a naturii. Fiecare ştie că mamiferele acvatice, cum este delfinul, nemaiavînd nevoie de braţe şi le schimbă în vîsle şi coadă, luînd formă de peşti. Cu toate acestea le rămîne toată profunzimea anatomică şi morală. De ce omul care mişcă picioarele înotînd n-ar suferi o schimbare asemănătoare ? Simetria cere ca omul să păstreze două membre inferioare şi atunci acestea se prefac în nişte cozi cu ceva de peşte şi ceva de reptilă, care se pot, la ieşirea pe uscat, răsuci în spirale, refăcînd cu amplificare gestiul graţios al şederii în genunchi.

— Îmi mai rămîne să întreb care este himera combinînd omul cu fiinţa aeriană.

— Dar bineînţeles îngerul. Nu se poate lua de la pasăre decît aripile, şi ele mărite şi stilizate. Unii, cînd e vorba de copii, de Amor, spre exemplu, aplică

şi nişte aripi de flutur. Arhanghelul este însă teribil, şi fiind cu spada în mînă n-ar suferi un ornament aşa de fragil. Este de observat că aripile nu suprimă mîinile. Mîna este un organ foarte expresiv, ea se întinde patetic către cer, are o viaţă morală aproape independentă, încît la înger aripile se adaugă, deşi la pasăre ele sînt mîinile înseşi. Se produce un fenomen invers. Vulturul, punîndu-şi toată energia musculară în arpi, transferă munca de apucare în gheare, care se fac ca nişte cleşte. Dacă aripile îngerului ar desfiinţa mîinile, s-ar da o importanţă exagerată picioarelor, care ar trebui să fie măcar solide. Însă dimpotrivă, picioarele îngerului se diafanizează, şi Beato Angelico le ascunde sub faldurii veşmîntului, toată gravitatea adunîndu-se în aripi. Îngerul ţine în mîini crinul, potirul, cu neputinţă deci a desfiinţa nişte membre cu gesturi spirituale. Mărimea aripilor este determinată şi de impresia de solemnitate pe care ele o sugeră. Aripile sînt în sens aerian ceea ce sînt picioarele cavaline la centaur. Cînd imaginaţia mitologică a voit să găsească numai forma unui curier uman repede, l-a închipuit pe Hermes, care e întraripat numai la picioare. În himerele pe care le-am amintit tendinţa este de a atinge un canon de frumuseţe spirituală. Sînt cazuri în care se depăşeşte această ţintă, ajungîndu-se la un fel de monstru, care totuşi nu e o caricatură. Pegasul, grifonul sînt simbioze de animale, fără nimic uman, totuşi ele inculcă stări superioare. Pegasul e un cal cu aripi şi e simbol al inspiraţiei, grifonul e un leu cu aripi şi cu cap de vultur şi e solemn ca leul şi trist

ca pasărea de pradă. Sfinxul are corp de leu și cap de om și este o hieroglifă a Soarelului. Inteligența se unește cu forța teribilă.

VII. ANATOMIA ÎNGERILOR

— Domnule profesor, am băgat de seamă că poeții urmează și abuzează de imaginea îngerilor. Evident, convențional, îngerul e un tînăr cu aripi, dar încolo e o ființă destul de inconsistentă și nu pricep întrucît ar putea sugera frumusețea fizică. Are îngerul o anatomie canonică ?

— Are, domnule.

— Binevoiți a-mi explica.

— Nimeni n-a descris amănunțit un înger, afară doar de Sfînta Teresa de Avila, care pretindea a fi văzut unul mititel, un heruvim aprins la față și cu o suliță de aur în mînă. Însă anatomia îngerului poate fi dedusă din ideea de ființă angelică. O astfel de făptură aparține regnului superior al spiritelor celeste și ca atare unele note pot fi determinate prin simplă analiză.

— Vorbiți prea adînc, nu mă dumiresc. De pildă, eu aș vrea să știu : îngerul e bărbat ori femeie ?

— Lucru e foarte simplu. Deși cîte un romantic a cîntat dragostea între îngeri sau între un înger și o muritoare (confuzie cu noțiunea mai largă de geniu), nu există decît un singur gen al îngerilor, acela neutru. Un înger seamănă cîteodată mai mult cu un tînăr, alteori mai mult cu o fată, dar, sexual vorbind, el n-are sex și dacă i s-ar ridica vălurile

ce-l acopere în chip obligatoriu, s-ar vedea că n-are organe genitale. Prin urmare nu-i nici măcar un hermafrodit.

— Pentru ce așa ?

— Pentru că dacă ar avea organe de procreație, ar fi mînat de concupiscență, și trebuie să recunoști că un înger turburat de dorințe erotice nu mai răspunde postulatului seninătății serafice.

— Atunci de aceea se vorbește de serafismul vieții monahale, întemeiată pe castitate.

— Vezi bine. Acum putem merge și mai departe și să precizăm anatomia. Fiind absentă sexualitatea, dispar și semnele anatomice secundare ale acesteia. Astfel, nu-i de gîndit un înger cu aspect feminin excesiv, cu păr lung despletit, cu sîni plini, precum nici hirsut, mușchiulos și viril, dacă are nuanță masculină. Îngerul e un copil ambigen de epocă prepuberală, suav și inocent.

— Ați spus, domnule profesor, că îngerul nu poartă părul despletit. Dar cum ?

— Precum arată iconografia. Totdeauna buclat, rotunjit în jurul umerilor, ca pe vremea Renașterii. Chiar culoarea părului este deductibilă.

— Cred că pot să vă desfășur gîndul. Părul nu va fi în nici un caz negru, potrivit unei fizionomii cacheșe, pentru că asta ar sugera un temperament meridional, excesiv terestru și lubric.

— Așa și este. Părul îngerului e blond, auriu, focos, cît mai luminos și mai imaterial. Acum să mergem și mai departe. Să zicem că un înger se înțeapă la mînă cu un spin, ca să vorbim mai poetic. Ce trebuie să curgă, după d-ta ?

— Eu gîndesc că sînge !

— Nu, pentru că un înger sangvin e coruptibil. Sîngele se alterează, produce erupţii, e pasibil de intoxicaţii, este în fine viaţa animală însăşi. Îngerul se deplasează din punctul de vedere al circulaţiei spre regnul vegetal. El poate fi gîndit ca îmbibat cu o sevă odoriferă, cu un balsam suav. Doar ştii că moaştele au miros de aromate şi nicidecum de cărnuri uscate şi de sînge coagulat.

— Daţi-mi voie să vă întreb. Dacă am face unui înger o laparotomie, adică o deschidere a abdomenului, ce-am găsi ?

— Ar trebui să găsim nişte cărnuri reci şi fragede ca miezul unui măr şi nişte intestine cu totul vegetale, o ţevărie decorativă şi parfumată, în sfîrşit. Îngerul poate înghiţi un aliment eteric, un vin de eucaristii, spre a face simbolic gestul nutriţiei, însă digestie animală nu poate să aibă. Altfel ar fi fetid, ar avea defecaţie şi asta e contra principiului incoruptibilităţii.

— În cazul acesta, îngerul nici nu-i expus suferinţelor şi boalelor.

— Bineînţeles că nu. Doar Edgar Poe face aluzie la răceala contractată de Annabel Lee, care în fond e o simplă femeie, văzută însă cu atribute angelice. Şi totuşi poetul vorbeşte delicat de o congelaţie, la care ar putea fi supuse şi florile, excluzînd orice imagine de congestie :

> That the wind came out of the cloud by night
> Chilling and killing my *Annabel Lee*.

— Dar cum merg îngerii, domnule profesor ?

— Nefiind supuși cu fatalitate legii gravitației, ei pot trece ca un fulger, pot zbura ascensiv și descensiv și pluti pe deasupra solului. Pași ei nu fac, pentru că asta presupune un efort mușchiular, material. Ai băgat de seamă că adesea pictorii reprezintă pe îngeri cu veșmîntul mai lung decît picioarele, fluturînd pe dedesubt.

— Ah ! Acum înțeleg versurile lui Petrarca despre Laura : .

Non era l'andar suo cosa mortale,
Ma d'angelica forma.

Însă Petrarca mai spune și aceasta :

...e le parole
Sonavan altro che pur voce umana.

Oare cum vorbesc îngerii ?

— Canonic, îngerii nu vorbesc, deoarece vorba conține idei, iar îngerii trăiesc o existență inefabilă. Cel mult strigă *Osanna*, ca în Paradisul dantesc. Îngerii cîntă și au preferință pentru muzica instrumentală, pentru viole, bunăoară. Știi versurile lui Mallarmé :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blanc sanglots glissant sur l'azur des corolles.

Uneori au un glas teribil şi profetic, deşi sonor, o voce celestă, cutremurînd eternul, cum e cazul îngerului Israfel al lui Edgar Poe :

None sing so wildly well
As the angel Israfel.

— Mă rog, este îngerul o fiinţă reală, de vorbiţi cu atîta amănunţime despre el, sau o himeră ?

— Nu ţi-am spus ? E o himeră, avînd însă ca atare realitate în universalitatea sufletului uman, o formă anticipată către care mergem.

VIII. ANATOMIA UMANĂ

— În privinţa părţilor trupului, pe care le socotiţi mai poetice, domnule profesor ?

— Părul şi unghiile ! Te las pe dumneata să meditezi de ce.

— Urmărind argumentaţia d-voastră, socotesc că din cauză că părul e vegetal şi unghiile minerale.

— Unghiile sînt minerale şi vegetale totdeodată. Poporul crede că morţilor le pot creşte încă unghiile în mormînt, dovadă puterea lor autonomă de mişcare celulară. Ceea ce atrage atenţia poetului asupra părului nu este aşadar morbideţa lui, ci caracterul său de plantă rece. Părul e fragrant ca şi florile şi e glacial, deosebit de regimul cald al trupului. Ideea de frigiditate stranie a părului duce la imaginea Meduzei cu şerpi în cap. Nu e poet mare

care să nu fi evocat părul torențial. Mallarmé însă a insistat asupra răcelii lui oribile :

Reculez,
Le blond torrent de mes cheveux immaculés
Quand il baigne mon corps solitaire le glace
D'horreur...

Cine nu-și aduce aminte afară de aceasta, sonetul lui Petrarca în care Laura e memorată prin păr ?

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi.

Dar acum să trecem mai departe. Care organe sînt frecvent cîntate de poet ?

— Ochii !

— Desigur. Știi pentru ce ?

— Pentru că în ochi se strînge oarecum sufletul, pentru că ochii sînt expresivi. Pot să citez Cleopatra lui Heredia în ochii căreia Antoniu vede galere, sau „la strana bimba da li occhioni erranti" a lui D'Annunzio.

— Da și nu. Căci e vorba aici de poezie, iar nu de portret moral. Într-adevăr, în ochi se strînge ceva, așa cum într-o lentilă se adună fasciculat lumina.

— Atunci vreți să spuneți că ochii sugerează mineralul.

— Întocmai !

— În felul acesta aplicați principiul confuziei între regnuri.

— Da și nu. Sau în tot cazul cu o preciziune. Care ochi sînt pentru d-ta mai stranii, cei negri sau cei albaștri ca cerul, ori opalescenți ?

— Aceştia din urmă.

— Îţi voi lămuri eu de ce. Ei seamănă cu nişte cristale limpide şi echivoce, în vreme ce ochii negri sugerează prea mult viaţa sangvină. Aşadar în materie de anatomie nu viaţa e mai poetică ci rigiditatea, artificialitatea.

— O faţă rumenă şi sănătoasă nu este poetică după d-voastră ?

— Ce înţelegi prin sănătoasă ? Dacă o fată are obrazul ca pieliţa pufoasă a piersicei coapte sau roşu şi lustruit ca epiderma mărului, cum se întîmplă nu rareori cu unele exemplare adolescente britanice, impresia e de artificiu, nu de viaţă animală. Lucrul acesta l-au observat Baudelaire şi Mallarmé, glorificînd prin ochii minerali şi prin păr fecioara sterilă. Astfel cel dintîi :

> Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
> Et dans cette nature étrange et symbolique
> Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
> Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants.
> Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
> La froide majesté de la femme stérile.

Iar Mallarmé în *Hérodiade :*

> J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
> Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux.

Tendinţa poeţilor a fost totdeauna de a trata artificios anatomia feţei, micşorînd vitalitatea. Poe-

zia secentescă aplică pur şi simplu arta bijutierului, uzînd de materii preţioase reci, aur, argint, perle, smaralde, topaze, abanos, ivoriu. Este inutil a face multe citate. Iată pe Chiabrera :

Fronte d'avorio
E ciglia d'ebano,
Labbra di porpora... etc.

Romanticii au uzat şi ei de acest procedeu făcînd portrete în email ca Th. Gautier în *La Belle Jenny*, cînd vorbeşte de M. de Volmerange, un tînăr francez născut la Chandernagor din mamă indiană : „Ses yeux, du bleu le plus pur, étaient entourés de cils très longs et très noirs, et surmontés de sourcils d'ébène nettement dessinés sur un front d'une pâleur mate". Bagă de seamă că se vorbeşte de paloare...

— Care e culoarea cadavrelor.

— Aşadar ai priceput. Un om mort e mai frumos decît unul viu, prin impasibilitatea de rocă. Petrarca în *Trionfo della morte* glorifică pe Laura moartă :

Pallida no, mai più che neve bianca.

— Vreau să vă întreb ceva. Sînt viscerele inestetice ?

— Nu pot fi, de vreme ce Rembrandt în *Lecţia de anatomie a d-rului Tulp* le-a pictat. Desfăşurarea aceea de panglici uimeşte ca un mecanism. Lorenzo Mascheroni însuşi nu s-a sfiit să arate

Lesbiei Cidonia „le recise viscere" din cabinetul de anatomie. Viscerele reprezintă ultimele organe poetice, restul poate să intereseze numai plastic. Există totuși un element latent care e înalt poetic și acesta e sîngele.

— Sîngele nu-i oare simbolul tocmai al vieții ?

— Ba da, însă ca principiu misterios, în vreme ce eu am spus că vitalitatea anatomică nu-i prea interesantă. Sîngele e poetic numai cînd e conceput ca puț artezian, ca un lac, în fine independent. Dante evoacă o mlaștină sangvină. Caterina da Siena avea o curioasă voluptate de sînge și asista la execuții capitale, jubilînd de mirosul sîngelui țîșnitor al osînditului. Ea înțelegea, evident, că sîngele e nobil, fiindcă Isus și l-a vărsat pentru omenire, dar a simți „uno odore di sangue" înseamnă o disociere a sîngelui ca principiu de funcția lui anatomică. Perseu al lui Benvenuto Cellini cu gîtul prefăcut într-o multiplă fîntînă arteziană e alt exemplu, repetat de V. Hugo într-o poezie care vorbește de decapitarea unui împărat, stînd astfel ca un jet-d'eau pe tron, manifestînd vederii :

> Un flot rouge, un sanglot de pourpe, éclaboussant
> Les convives, le trône et la table, de sang.

— Arghezi relevă și el misterul sîngelui, ca și al apei, și apreciază cantitatea sîngelui viu al planetei la 50 de milioane de tone.

— Precum vezi. Asta întrucît privește sîngele separat. Gîndit prin raport la fizionomia și superficia trupului, tocmai lipsa sîngelui e poetică.

— Așadar anemia.

— Da, anume deficiențe organice, care nu ating imaginea descompunerii, sînt mai semnificative decît eflorescența vitală. Anemia și cloroza sînt caracteristice pentru anatomia botticelliană, împrumutată și de prerafaeliți. Un tînăr palid e interesant, un Apollo roșu la față pare grotesc. De aceea sculptorii greci caută marmura. Toți zeii sublimi suferă de anemie. Tuberculoza reprezintă în efectele sale suave boala poetică prin excelență, dînd o diafanitate contururilor și o euforie specifică. De aceea romanticii și predecesorii lor cîntă cu precădere moartea zîmbitoare a tinerelor fete. Desigur că aceea de care vorbește Parny în niște versuri celebre era ftizică :

Au ciel elle a rendu sa vie
Et doucement s'est endormie.

Adaug că și anume stări morbide morale, cu corelații fizice, au putere a reprezenta forme superioare de viață, deasupra simplei animalități. Melancolia este, cum știi, poezia prin excelență, delirul e starea de visare și inspirație, nebunia în formele ei fine deșteaptă ideea de profeție și cunoaștere criptică și analizează în mod excepțional sentimentele. Hamlet, Ofelia sînt nebuni. În fine, îți pun o întrebare : cine ți se pare mai poetică, femeia în plină venustate ori bătrîna ?

— Mi se pare femeia tînără, dar bănuiesc că vă gîndiți la bătrînă.

— Nici vorbă. Bătrîna este sau îngrozitoare prin decrepitudine, atrăgînd atenția în mod violent asupra caducității organismelor, sau e suavă, eliberată de obsesia pasiunilor. Baudelaire a zugrăvit-o în aqua-forte :

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes.

IX. ALIMENTELE

— Putem să vorbim acum despre alimente.

— Cum ? În poezie se mănîncă și se bea ?

— Cum de n-ai observat acest lucru banal ? Nutriția e o funcție așa de esențială omului, încît multe porniri dintre cele mai spirituale nu pot depăși imaginile ei. Astfel Feo Belcari concepe ardoarea mistică în chipul unei înfometări de Dumnezeu. Credinciosul vrea „să se sature" la propriu de Isus :

Alcuna volta essendo umiliato
Dentro nel cor ti sento,
Ma, innanzi che di te mi sia cibato
Ti fuggi come un vento.
Gesù, quanto contento mi farai
Quando mi sazierai,
S'un piccol saggio fa morir d'amore !

Cumineca tura e o dovadă că pentru împărtășirile spirituale luăm imagini din domeniul funcțiilor fi-

ziologice. Pentru același Belcari, Isus e un element dulce, zăhăros ca mierea :

Tu se' mel zuccheroso
Delle divote menti.

— Și care sînt alimentele caracteristice, „les nourritures" ?

— Întîi, se-nțelege, apa. A duce la gură apa în palme înseamnă a aduce aminte că noi sîntem acest element primordial coagulat. Al doilea lichid clar este vinul. Deși e o băutură artificială, exprimată totuși din struguri, din cauza vechimii și spiritualității ei a ajuns să însemne un elixir magic, „vinul de viață lungă". Lăsăm cu totul deoparte poezia euforiei potatorice, a Falernului, a vinurilor inventariate în *Ditirambul* lui Redi, în legănări de cantilenă :

Ariannuccia leggiadribelluccia.

O asemenea poezie rămîne secundară și vinul se așează atunci mai aproape ori mai departe de lichidele demonice, absint, gin. Vinul în accepția lui primordială e lichidul informat de duh, care pune în mișcare materia. Paul Valéry în *Le vin perdu* a înțeles foarte bine ideea. O butelie de vin vărsată în mare o face să se îmbete și să se răscoale :

Perdu ce vin, ivres, les ondes !
J'ai vu bondir dans l'air amer
Les figures les plus profondes...

Cît despre beție, ea nu-i numai infernală, ci poate să semnifice, ca și „săturarea", ebrietatea mistică. A. Gide scrie o bachică religioasă :

Seuil de la vraie jeunesse,
Porche du paradis,
De nouvelle allégresse,
Mon âme est étourdie...
Seigneur ! augmentez mon ivresse...

După apă și vin, al treilea aliment fundamental este laptele.

— De ce nu l-ați pus înainte de vin ?

— Pentru că laptele de origine animală ajută la hrănirea animalului și nu se poate închipui un potir mistic cu lapte. Vinul e sfînt, laptele e un aliment pentru trup. Toți idiliștii au cîntat laptele, mulgerea lui, spumele. André Chénier evoacă fata pastorului mulgînd vacile :

Fille du vieux pasteur, qui d'une main agile
Le soir emplis de lait trente vases d'argile.

André Gide, mergînd și mai departe, exprimă sensibilitatea pentru smîntînă și unt ca faze de condensare ale laptelui :

„Le jattes sont alignées, pleines de lait toujours plus jaune jusqu'à ce que toute la créme en soit montée..."

Există un aliment lichid mai dens, obținut tot pe cale naturală și care e poetic de asemeni în tradiția arcadică.

— Nu poate să fie decît mierea.

— Într-adevăr. Deci, precum vezi, o condiţie pusă de poezie este ca hrana să fie elementară şi de aspect simplu : apa translucidă, vinul opalin ori roşu ca sîngele, laptele alb, mierea chihlimbarie. După aceste fluide vin îndată fructele, însă nu intră toate în universul poeziei. Le trebuie o vechime lirică şi o semnificaţie. Toate laolaltă deşteaptă sentimentul uberităţii solului. Astfel Corydon oferă lui Alexis în egloga II virgiliană gutui cu puf, castane, nuci, prune ceroase şi mere :

Ipse ego cana legam tenera lanugine mala
Castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat :
Addam cerea pruna ; honos erit huic quoque pomo.

— Eu gîndesc că mărul de care se vorbeşte în Biblie e cel mai poetic.

— Nu tocmai. Tentaţia cu mărul e o anecdotă indiferentă pentru lirică, aspectul exterior al acestui fruct e mai degrabă plastic, nu se hrăneşte nimeni cu mere în loc de lapte. Mărul nu e hrana esenţială. Însă carnea lui prin structura ei sugerează minţii ideea unui încarnat fiziologic suav. Nici prunele, nici cireşele (cîntate de Alphonse Daudet) nu se pot raporta la univers. Strugurele însă, prin asocierea cu vinul, prin rădăcinile şi lujerii săi, prin boabele translucide aşezate planetar, a ajuns să fie un simbol al vieţii. Fructul către care se îndreaptă tot mai mult consensul tuturor poeţilor este rodia. Explicaţia stă în faptul de a reprezenta un univers

perfect, un sistem de chipuri rotunde și o geodă, fiind totdeodată un pseudo-mineral, un vegetal și o operă de arhitectură, mărturisind ordinea geometrică. Și Paul Valéry și André Gide fac aluzie la arhitectură, cel dintîi numind-o „secretă", cel de al doilea remarcînd forma ei pentagonală. Dar André Gide, deși mai puțin savant în tehnică, scoate în evidență și sangvinolența rodiei, introducînd dar o insinuație de animalitate exactă :

Trésor gardé, cloisons de ruches,
Abondance de la saveur,
Architecture pentagonale.
L'écorce se fend ; les grains tombent,
Grains de sang dans des coupes d'azur ;
Et d'autres, gouttes d'or, dans des plats de bronze émaillé.

— Dar alimentele pregătite nu intră în poezie ?

— Numai pîinea, ca simplu simbol pentru hrana datorată muncitorului. În poezia epică pot însă intra marile vite sfîrîind pe jăratic. Celelalte alimente (pești, homari, fazani) sînt de domeniul picturii.

— Dar „la madelaine" a lui Proust ?

— Cu asta intrăm în analiza psihologică, iar eu ți-am vorbit de convențiile alimentare ale poeziei.

X. MAȘINILE

— Pentru ce poeții n-au prea cîntat mașinile, domnule profesor ?

— Asta e o întrebare importantă pe care trebuie să ne-o punem. Zgomotul motoarelor Diesel, revoluția rotativelor nu pare să intereseze în mod deosebit pe poet. Și cu toate astea un motor e un monstru, o himeră, și ar trebui să îmbogățească lumea speței fantastice. Răspunsul la întrebare îl găsim chiar în noțiunea de himeră. Ce este himera ?

— Un animal ireal.

— Așadar animal. Prin urmare motorul prezintă interes animistic, sugerînd o formă nouă de viață. Cînd ilustrul Vaucanson a început să fabrice automatele sale, entuziasmul contemporanilor sau apoi al romanticilor în special gotici a fost foarte mare. Vaucanson încerca să creeze un Homunculus pe cale mecanică. Ideea unui om fabricat pasionează și revine cu stăruință în literatură. Lucrul se explică după mine în trei chipuri : omul are năzuințe demiurgice, și imitînd totul dorește mai cu seamă să imite forma cea mai înaltă a creației, omul viu ; fabricînd automatul, omul rămîne surprins, oricît ar cunoaște secretul mecanic, de autonomia aparatului, avînd impresia că automatele pot întreprinde cu deliberație acte împotriva sa ; în fine, omul are o stînjenire față de rigiditatea, putem zice hieratismul automatelor, care, conținînd mai puțină viață, inspiră mai mult mister. Ieșite din rațiune, într-un cuvînt, automatele izbesc fantazia prin iraționalitatea lor. Deci tocmai rămînerea indecisă între moarte și viață constituie valoarea automatelor și în asta

stă interesul copiilor pentru păpuși. Un om devine cu atît mai frapant pentru imaginație cu cît este mai mecanizat, și una din atracțiile baletului este automatizarea mișcărilor.

— Automatele fac gesturi aproape geometrice, lipsite de inedit, așadar înțeleg că o geometrizare a vieții e poetică.

— Se poate spune și asta. În fond există o faună mecanică. Astfel automobilul e un animal cu patru picioare, cu doi ochi luminoși, sforăind în chip specific și emițînd un țipăt caracteristic.

— Atunci, domnule profesor, de ce nu se înlocuiește în poezie cavalcada cu goana într-o mașină ?

— Despre înlocuirea calului nu poate fi vorba. Dar se poate admite introducerea automobilului ca un animal în plus. E chestiunea de a trece atît timp încît distanța de la mitologia centaurului pînă la motorul cu explozii să se micșoreze și amîndouă elementele să devină contemporane în fabulos. În basmul francez prințesa trece într-o caretă aurită, care în secolul al XVII-lea era un vehicul modern. Dacă Napoleon Bonaparte ar fi trăit azi, evident că ar fi folosit în locul calului o enormă limuzină. Aceasta ar fi intrat peste o sută de ani în legenda napoleoniană. Aparatele au nevoie de oarecare vechime și într-adevăr cine explorează un muzeu mecanic rămîne înduioșat de poezia mașinilor demodate. Un vapor cu roți deșteaptă în minte azi

epoca crinolinelor şi a pistoalelor cu cocoş. Însă indiferent de arheologie, sînt maşini (vehicule îndeosebi) care au început să intre şi vor deveni familiare în poezie. De pildă trenul.

— Ştiţi ce zicea Eminescu :

Şi cum vin cu drum de fier
Toate cîntecele pier.

— Carducci era de altă părere de vreme ce a cîntat frumuseţea monstruoasă a locomotivei :

Un bello e orribile
Mostro si sferra,
Corre gli oceani,
Corre la terra.

Trenul trezeşte o senzaţie deosebită prin marele traiect pe care îl străbate. Un arab sosit la Paris pe cămilă, ori un indian pe elefant aduc perspectiva altor continente. Rapidul sugerează aerul cosmopolit (Valery Larbaud) :

Prêtez-moi, o Orient-Express, Sud-Brenner-Bahn prêtez-moi
Vos miraculeux voix de chanterelle ;
Prêtez-moi la respiration légère et facile
Des locomotives hautes et minces, aux mouvements
Si aisés, des locomotives des rapides.

— Dar avionul ?

— Avionul ? Ce motiv ar fi ca această pasăre uriaşă şi superbă să nu intre în poezie alături de

condori și de albatroși ? Poezia modernă n-a îndrăznit să facă azi uz suficient de avion, cu toată încercarea lui Marinetti :

Horreur de ma chambre é six cloisons comme une biére
Horreur de la terre ! Terre gluau sinistre
À mes pattes d'oiseau !... Besoin de m'évader !
Ivresse de monter !... Mon monoplan ! Mon monoplan !

Însă poetul viitorului își va modifica simbolurile. Un cer plin de avioane albe huruind va înlocui convenția păsărilor migratoare ce se întorc, o negură de avioane negre va lua locul corbilor.

— Foarte bine, ați vorbit de locomotivă și de avion, nu veți spune totuși că tramvaiul e poetic.

— Dar nici nu-ți voi afirma contrariul. Dacă un Beato Angelico ar trăi azi, el și-ar transporta prin cetate îngerii în tramvai și imaginea ni s-ar părea foarte posibilă. Guillaume Apollinaire începuse a-și da seama de miraculosul mașinism al tramvaielor cu scîntei în spinare :

Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines.

Fiindcă a venit vorba de vehicule, merg și mai departe și te întreb : ce zici de bicicletă ?

— Zic cu hotărîre că n-are de-a face cu poezia.
— Iar eu îţi spun că Pascoli a cîntat-o :

La piccola lampada brilla
per mezzo all'oscura città
piu lenta la piccola squilla
dà un palpito, e va
dlin... dlin.

— Iar în antologia poeţilor de la *Nouvelle revue française* întîlnim versuri cicliste de Louis Codet :

Un matin de printemps j'etais à bicyclette

— Şi de ce nu ? În Olanda toată lumea patinează iarna şi merge pe bicicletă vara, călugăriţele inclusiv. Un Breughel modern n-ar găsi nimic surprinzător să zugrăvească o procesiune mistică de maici velocipediste.

În fond poezia vehiculelor provine în mare parte din nostalgie. Diligenţa, care e mai mult un aparat decît o maşină, prin faptul că trece printre cîmpuri, prin sate şi oraşe, are un caracter idilic. Lenau ne-a dat în *Das Posthorn* o foarte poetică transcripţie a emoţiei pe care cornul diligenţei o stîrneşte seara pe uliţele satului :

Ferne, leise hör' ich dort
Eines Posthorns Klänge,
Plötzlich wird mir um das Herz
Nun noch eins so enge.

În mediu acvatic îi corespunde corabia. Evident, aceasta aparține unei faune specifice, în spațiul goelanzilor și delfinilor. De la Catul pînă la Baudelaire poeții au cîntat toate varietățile de corabie (galera, caravela, fregata, bricul, goeletta). Corăbiile cu vîsle numeroase se confundă cu peștii, acelea cu pînze intră în lumea păsărilor maritime. Baudelaire compară o femeie indolentă și grațioasă în crinolină cu o corabie :

> Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
> Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
> Chargé de toile, et va roulant
> Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

— În cazul acesta vaporul cu motor, mașina va să zică, e mult mai puțin poetică.

— Nu mi se pare de loc. Transatlanticul sever cu coșuri drepte care străbate oceanul, unind continentele, vorbește despre migrații, despre viața cosmopolită. E un cetaceu care are pe fund o pulsație exactă de pistoane.

— Ați vorbit de aparate și mașini care au aspect mai mult sau mai puțin animal. Dar orologiul, de pildă, pe care îl cred foarte poetic, nu mi se pare a intra în categoria aceasta.

— Un ceasornic, o pendulă, un ariston afectează imaginația noastră mai ales prin simetria perfectă de ordin dinamic ori acustic. Așa precum candelabrul amintește sistemul planetar în ordinea vizuală, un orologiu cu învîrtituri exacte și scripete savante rezumă în mic mecanica cerului. Aristonul e o

muzică a sferelor închisă în cutie. Cînd e vorba de astfel de mașinării cerești, precizia și lipsa spontaneității umane sînt esențiale. Dante compară sufletele paradisiace din soare, învîrtindu-se în cerc, cu un orologiu „tin tin sonando". Nu-și închipuie un singur moment că vreunul din suflete iese în zbor independent din rotație, stricînd mecanica. Surpriza la o pendulă ar fi tocmai să se animalizeze, horcăind încet și gîfîind iute, căpătînd pulsații autonome. Rollinat în *La Bibliothèque* a intuit oroarea unei pendule funcționînd peste formula mecanicei sale și bătînd de 13 ori pentru ora 1 din noapte :

> Quand ma raison trembla brusquement interdite :
> La pendule venait en sonner treize coups
> Dans le silence affreux de la chambre maudite.

— Am totuși o nedumerire. Nu cumva tictacul ceasornicului seamănă cu bătăile inimii și prin urmare ceasul e un animal ?

— Nici vorbă că seamănă, însă nu ceasul e un animal ci inima e în anatomia noastră partea mecanică amintind exactitățile planetare. Cu circulația sîngelui, omul intră în sfera automatelor.

XI. MOBILELE

— Mi se pare, domnule profesor, că poeții cîntă prea mult natura și prea puțin interiorul casei. Pentru mine mobilele odăii sînt tot atît de poetice ca și teiul ori salcia.

— Nu zic altfel. Voi observa totuși că nu înțeleg de ce spui că poeții cîntă „prea mult" natura, ca și cînd un poet e îndatorat a cînta natura cu anume măsură.

— Dar bine, domnule profesor, există oare poet care să nu fi ridicat imnuri pădurilor, apelor, munților ?

— Vreau să știu ce înțelegi prin natură și prin interior.

— Natura este natura, o operă străină de voința noastră în mijlocul căreia ne trezim, în fine ceva opus ideii de civilizație. Interiorul e micul nostru cerc de obiecte fabricate, vorbind mai intim despre noi.

— Faci o eroare. Există oare o natură naturală de care să ne simțim complet străini ? Du-te pe cîmp. Lanurile fac niște pete geometrice, imposibile în stare de natură, căci grîul nu crește masiv dacă nu e cultivat și ferit. Prin efectul arăturii și al diviziunii proprietății, straturile întocmesc un desen care în Ardeal pare o adevărată țesătură. Pădurile nu cresc nici ele în voia lor, au margini, cărări și anume unitate de esență, provocată. De asemeni drumurile, șoselele, canalele, căile ferate, casele, curțile, livezile, culturile sistematice dau regularitate solului, încît privite de sus din avion ele par și sînt efect al artificiului. În Occident orașele se întind departe către sate, care sînt adevărate orășele, iar șoselele sînt așa de fortificate cu case că par

prelungiri ale cetății. În țări ca Belgia și Olanda, structura citadină e generalizată și toată țara e un vast oraș. Scoate toate monumentele, drumurile, apeductele, grădinile din Italia și vezi ce mai rămîne. Dar poți oare să le scoți ? În gestul de a le anula noi stricăm o ordine și o înlocuim cu alta artificial „sălbatică". Așa au apărut „grădinile engleze", ca un protest la „grădinile italiene și franceze". În acest sens, într-adevăr, poeții cîntă frecvent peisajul sălbatic. Sub raport corporal vezi foarte bine că noi ne înveșmîntăm, recurgem la artificializare. Chiar și în nuditate ne dăm un stil, nu numai prin îngrijirea părului, a unghiilor, însă prin gest, prin mers, prin salut. Omul gol, de tip antic, e mai puțin natural decît omul îmbrăcat. S-ar spune că modelele noastre sînt statuile. Într-un cuvînt, natura omului e artificiul. Chiar cînd nu corectăm natura indiferentă, sîntem atenți la ceea ce pare fabricat și fără îndoială soarele și luna ne plac fiindcă sînt geometrice și fac impresia a fi fost fabricate de un om primordial. Ideea dumitale de interior prin raport la natură e combătută și de filozofi și de esteticieni. În spiritul lui Hegel, eu nu recunosc, de pildă, decît interior, un interior interior și un interior exterior, adică unul pînă la ușă sau poartă și altul spre orizont. Limita totuși e greu de stabilit. De vreme ce nimic nu are rost în poezie dacă nu e expresia biografiei mele, tot ce intră în poem e „interior".

— Am înţeles punctul d-voastră de vedere şi, evident, îl recunosc valabil. Era însă vorba de mobile şi socotesc că ceea ce depăşeşte pereţii camerei mele nu mai este „intim".

— Ai şi n-ai dreptate. E chestiune de conştiinţă. Sînt ţări în care indivizii trăiesc prea puţin în casă şi mai mult în oraş, ca grecii antici. Aceştia, îndată ce intrau pe porţile cetăţii, se simţeau acasă. Pentru veneţian piaţa San Marco e un salon (expresia e a lui Napoleon), francezul se simte bine lîngă coloana Vendôme. Într-un cuvînt, casa e un element parţial dintr-un apartament mai vast. În fine, să să nu lungim lucrurile. Am convenit că şi mobilele, pe lîngă copaci, coloane, piramide (fiindcă am înlăturat noţiunea de natură pură), sînt poetice şi lucrul e firesc, de vreme ce mobilele stau în apropierea noastră, martore la evenimentele vieţii. Mă îndoiesc că poezia mobilelor vine din calitatea lor de documente sufleteşti. La Eminescu, precum ştii, lipseşte mobilierul constituit, arheologic. Cu o masă albă de brad nu se organizează un interior. Şi cu toate acestea ce atmosferă :

Cu perdelele lăsate
Şed la masa mea de brad,
Focul pîlpîie în sobă
Iară eu pe gînduri cad.

— Cum vă explicaţi fenomenul ?

— Foarte simplu. Masa e patrupedă, aparţine deci faunei domiciliului. Sînt cîteva divinităţi tute-

lare ale casei care au căpătat de mult în subconştientul nostru calitate animală. Scaunul reprezintă un cal simplificat. Sub forma de fotoliu, stînd în salon, locul muzeal al casei, se bucură de o mare favoare la lirici. De pildă, Rodenbach :

Fauteuils démodés, vieux amis,
Où l'on nous couchait endormis,
Fauteuils démodés, vieux amis,
Avec leurs étoffes fannées.

Meubles familiarisées
Par une immuable attitude
Mettant des charmes d'habitude
Dans le salons tranquillisés.

— Ceea ce spuneţi e foarte curios.

— Da, cu toate astea animismul acesta e aşa de normal încît basmul a reportat asupra mobilierului toate caracterele animale. Mobilele cad însărcinate. Astfel Basile, un povestitor napoletan, ne vorbeşte în *Lo cunto de li cunti* de efectele inimii de balaur fripte. La fumul ei se simţi grea bucătăreasa şi dădură semne de graviditate „tutte li mobele de la casa". După cîteva zile de sarcină, patul născu un pătucel, dulapul un scrinişor, scaunele făcură scăunaşe, masa fată o mesuţă şi oala o ulcică.

— Dar care sînt mobilele cele mai semnificative ?

— Cele elementare, constituind ca să zic aşa

punctele cardinale ale vieții diurne. Astfel în primul rînd ușa, simbol al graniței între viața intimă și restul lumii, registrul existenței. Pe ea intră Melancolia căreia Charles d'Orléans îi trînteşte ușa în obraz :

Fermez-lui l'huis au visage,
Mon coeur, à Mélancolie,
Gardez qu'elle n'entre mie,
Pour gâter notre ménage.

Uneori ajunge numai clanța, limbă vie, care înregistrează intrările și ieșirile :

Cîteodată, prea arare,
A tîrziu cînd arde lampa,
Inima din loc îmi sare
Cînd aud că sună cleampa...

Găsim ceva asemănător și la Schiller :

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen'
Hat nicht der Riegel geklirrt ?
Nein, es war des Windes Wehen
Der durch diese Pappeln schwirrt.

— Permiteți-mi să citez ceva asemănător din Francis Jammes :

Quand dons viendra le jour où, poussant le loquet
de la porte d'entrée qui rêve sous le cèdre,
sa main fera faillir sur les dalles usées
tout ce que sa présence amène de lumière ?

— O mobilă capitală este oglinda. Fiind un cristal major și un lac înghețat, combină efecte geometrice de lumină cu sentimentul lui Narcis. În același timp e o mobilă a interiorului feminin, un implacabil registru de stare civilă, trist pentru bătrînă, profetic pentru tînără. Mallarmé :

O Miroir !
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gêlée
Que de fois et pendant les heures désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous la glace au trou profond.

Să nu uit de asemeni scrinul, care este arhiva familiei, conținînd rochia de nuntă, veșmîntul de moarte, hainele copiilor care au rămas prea mici etc.

— În general am înțeles că sînt mai poetice cîteva obiecte simple, nobile : masă, fotoliu, oglindă, clanță.

— Nu te pripi. În privința asta nu-ți pot garanta nimic, căci poeții sînt foarte paradoxali. Printre aspectele domestice ei aleg adesea pe cele mai umile. Bucătăria, poate prin faptul de a fi locul vetrei, centrul familiei, se bucură de o atenție nebănuită, și Francis Jammes, din care mi-ai citat, își închipuie că morții lui se vor ridica la ceruri împreună cu bucătăria și pisica :

Le chat noir, quel est-il dans la noire cuisine ?
La girofflée sanglante au perron en ruine
comment est-elle donc dans la Cité divine ?

Giovanni Pascoli cîntă tigaia care sfîrîie pe foc într-o poezie foarte serioasă notînd sfintele bucurii duminicale după întoarcerea de la biserică :

Domenica ! il di che a mattina
sorride e sospira al tramonto !...
Che ha quella teglia in cucina ?
che brontola brontola brontola...

E fuori un frastuono di giuoco,
per casa un sentore di spigo...
Che ha quella pentola al fuoco ?
che sfrigola sfrigola sfrigola.

— Carnea care sfîrîie în tigaie să fie oare poetică ?

— Mai cu seamă.

XII. INSTRUMENTELE MUZICALE

— Domnule profesor, aţi vorbit mai înainte de ariston. În universul poeziei sînt şi instrumente muzicale ?

— Bineînţeles !

— Dar ce semnificaţie pot avea ?

— Aici e greu de răspuns exact. Un lucru este sigur : convenţia lirică îngăduie foarte puţine instrumente.

— Probabil unul este vioara.

— Printre instrumentele cu coarde. Vioara şi violina.

— E acelaşi lucru !

— Nu tocmai. Petică, de pildă, evocă vioara :

> Viorile tăcură. O, nota cea din urmă
> Ce plînge răzleţită pe strunele-nvechite.

Termenul „vioară" are o accepţie afectivă şi duce gîndul la romanţele sfîşietoare cîntate de lăutari. Nu simţul muzical e interesat, căci dimpotrivă execuţia lăutarilor e în general tri vială. Afectează tristeţa trivialităţii însăşi. Prin urmare sîntem în zona poeziei anostităţii şi a tragicului cotidian. Dimpotrivă, „violina" face să tresară instinctul nostru melic, promite un glas mai pur pentru vorbirea lirică.

— După cîte pricep, putem să împartem instrumentele muzicale în două : instrumentele ca mobile familiare şi vocile instrumentale.

— Nu clasifici rău. Iată, de pildă, pianul. El e o mobilă depozitînd istoria sentimentală a femeii casnice, momentele ei patetice. Ca şi flaşneta, el sugerează existenţe secrete şi banale. Salvatore di Giacomo nu se sfieşte să transcrie în dialect o astfel de emoţie :

> Nu pianefforte 'e notte
> sona luntanamente,
> e'a museca se sente
> pe l'aria suspira.

De pian se leagă „delirul" romantic al fecioarei, prevestit la noi pe la 1950 de Radu Ionescu, dezvoltat în urmă de Bacovia, în poezia căruia clavi-

rista se așează exaltată și despletită între lumînări, în fața instrumentului :

Un larg și lung salon vedeam prin draperii,
Iar la clavir o brună despletită
Cînta purtînd o mantie cernită
Și trist cînta, gemînd între făclii.

Se schimbă chestiunea cînd e vorba de orgă. Ea exprimă elanuri lirice de valoare universală, reprezentînd o polifonie de care sufletul nostru are nevoie spre a se transcrie. Orga e un instrument coral, mistic, tunător haotic, avînd trebuință de bolți mari și fiind adesea însoțită de glasul copiilor ori al credincioșilor, cîntînd „Aliluia", precum zice Mörike :

Jetzt die Orgel hell erklingt,
Man freudig Halleluia singt.

Revenind la instrumentele cu coarde, nu violina deține primatul ci viola.

— Într-adevăr, serafimii înlăcrimați ai lui Mallarmé cîntă din astfel de instrumente :

Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes,
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.

— Iconografia mistică ne arată că îngerii cîntă cu felurite varietăți de luth, unele de fantezie, toate în orice caz ghicindu-se a emite sonuri mai grave, ca de violoncel. Ceea ce se evită e stridența. Pricepi de ce ?

— Fiindcă stridența, cum spuneați altă dată, e prea feminină și pecaminoasă și aci sînt necesare instrumentele asexuale, profunde fără a răscoli patimile.

— Începi să prinzi limbajul. Flautul, printre instrumentele de suflat, are acest caracter pur. Dar fiindcă am ajuns aici, spune-mi cu ce cîntă îngerii teribili, arhanghelii ?

— E simplu. Cu trîmbița, cu *tuba*. Cei șapte îngeri din *Apocalips*, după desfacerea peceței a șaptea, încep a trîmbița :

„Et vidi septem illos angelos qui adstant in conspectu Dei, quibus datae sunt septem tubae...

Primus igitur angelus clanxit, et facta est grando et ignis, mista sanguise..."

— Victor Hugo are de asemeni o viziune grandioasă a trîmbiței justițiare :

Je vis dans la nuée un clairon monstrueux.

Divina *tuba* are, ca și vioara și orga, o rudă degenerată, trîmbița de cazarmă, care însă, asemeni caterincei, sună adesea în poezia simbolistă.

— Sugerînd monotonia vieții de garnizoană, dezrădăcinarea fiilor de țărani, provincia etc.

— Printre instrumentele cu ecou afectiv, variabile după loc și timp, sînt cornul vînătoresc, evocînd toamna, le cor de chasse :

Les cors, les cors, les cors... mélancoliques !...

buhaiul copiilor, cimpoiul pascal cîntat de G. Pascoli :

> Udii tra il sonno le ciaramelle
> ho udito un suono di ninne nanne...

și în fine oricare altul putînd vorbi sentimentului. Însă în toate aceste cazuri ele sînt simple mobile sonore. Totuși știu un emițător de unde modulate, care posedă o valoare lirică excepțională : clopotul.

— Este drept că a fost foarte cîntat de la Schiller încoace.

— Adu-ți aminte de Edgar Poe :

> Oh, the bells, bells, bells,
> What a tale their terro tells
> Of despair !

E un adevărat delir. Într-adevăr clopotele, prin sonoritatea lor prelungă, stîrnesc panică. Marile clopote mișcă aerul în unde și neliniștesc nu numai timpanul prin neobișnuita presiune asupra urechii, ci dau funcție acustică epidermei în general. Aerul e ca o apă de mare. Cînd apa e liniștită, avem impresia a o domina. Dacă însă se agită, ea ne dislocă, devenind terifiantă. Clopotul produce un vînt, geometric modulat, răscolind adîncul nostru liric. Goethe în *Die wandelnde Glocke* narează cazul unui copil amenințat de mamă-sa că va fi urmărit de clopote și prins, dacă nu merge la biserică. Și copilul crede aceasta, dat fiind tăcerile și schimbările de intensitate ale undelor.

— Dacă e vorba de clopote nebune, atunci vă amintesc pe acelea din *Notre Dame de Paris* de V. Hugo.

— Nu clopotele sînt nebune, ci clopotarul. Trăind într-un regim acustic violent, clopotarul nu mai poate suferi liniştea, care îi irită haotic timpanele, el intră în delir, caută să se mişte şi muşchiular după regimul undelor. D'Annunzio a analizat în *Campane* efectul delirant pe care rezonanţa clopotelor o are asupra clopotarului. Totdeodată a dezvoltat impresia de propagare aeriană a sunetelor şi de convertire a lor într-o fulguraţie de ecouri.

— Dacă e vorba de fulguraţie şi de teroare, pot să citez versurile lui Al. A. Philippide care vorbesc chiar de o posibilă grindină de clopote :

Îndată clopotele au să zboare
În cavalcadă către soare.
Şi-au să se-ntoarcă liniştit, la trap,
Să ne cadă pe cap,
Să ne cadă pe cap !

— Este, în fond, ideea din Goethe. Interesantă e o poezie a lui Mallarmé, construită pe observarea că urechile clopotarului de jos nu recepţionează decît indistinct sonul clopotului pe care îl mişcă şi care e perceptibil pentru timpanele îndepărtate. Clopotarul ia parte la mişcarea undelor numai

muşchiular. Din acest caz de fizică acustică, poetul a scos un simbol : idealul, inaccesibil acelui care îl propagă :

Le sonneur effleuré par l'oiseau qu'il éclaire,
Chevauchant tristement en geignant du latin
Sur la pierre qui tend la corde séculaire,
N'entend descendre à lui qu'un tintement lointain.

— Într-un cuvînt, care sînt, domnule profesor, instrumentele muzicale de cea mai înaltă valoare lirică ?

— Mi-e teamă că în ultima analiză trîmbiţa şi clopotul. Cel mult admit şi un luth uriaş. Trîmbiţa e vestirea schimbării regimului acustic al universului, clopotul e revoluţia sonoră, viola recompoziţia aerului într-o ondulaţie inteligibilă.

XIII. TRUCURI POETICE

— Cînd vorbeaţi de mobile, domnule profesor, mă gîndeam la *Rondelul lucrurilor* de Al. Macedonski :

Oh ! lucrurile cum vorbesc,
Şi-n pace nu vor să te lase ;
Bronz, catifea, lemn sau mătase,
Prin grai aproape omenesc.

Îmi pare că exprimă un sentiment încercat de mine, dar care nu se explică prin cît aţi spus pînă

acum. Înțeleg poezia apei, dar mătasea, ce spune ea ?

— În sine ea nu spune nimic, decît din punct de vedere estetic. În universul poeziei lucrurile capătă semnificația cea mai puternică dacă se impregnează de ființa noastră. Magnetismul care interesase așa de mult pe romantici e o noțiune ce-și poate găsi aci o aplicare. Lucrurile se polarizează în jurul nostru, se constituie în interior și devin atît de personale încît vorbesc despre noi în absența noastră. Ele se fac coerente și nimic nu se poate deplasa fără a provoca goluri. Sfărîmarea unității produce consternare și durere. Un proiectil sparge un iatac, smulge tavanul și o parte din pereți, pendulul continuă însă a bate, fotoliul șade lîngă sobă, totul e așa de viu, că nu-ndrăznești a desființa fragmentul. O zi de ședere, într-o cameră de hotel, și camera s-a familiarizat cu noi, s-a orientat spre ființa noastră morală. Despărțirea devine penibilă. Ei bine, un adevărat truc liric este de a face inventare de interior, autobiografii prin materii. Macedonski învățase acest meșteșug, cu toate că în fond era foarte indiferent la tot ce depășea conturul său fiziologic.

— Eu cred că există un sentiment al lucrurilor.

— Nu ne ocupăm aici de sentimente, deși fără îndoială rezultanta unghiului de vedere e o emoție. E vorba de o poziție fizică față de elemente, din care decurg apoi stări complexe. *Le vase brisé* de Sully Prudhomme intră în procedeul acesta. Cu un gest

poetul remarcă apartenența obiectului la un interior. Vasul e spart cu o lovitură de evantai :

Le vase où meurt cette verveine,
D'un coup d'évantail fut fêlé ;
Le coup dut effleurer à peine,
Aucun bruit ne l'a révélé.

În jurul vasului, imaginația noastră evocă pe om.

— În același caz este atunci lampa lui André Chénier :

Souffle sur ton amour, ami, si tu me crois,
Ainsi que, pour m'éteindre, elle a soufflé sur moi.

— Evident. Nu animism este aci, lucrurile neavînd existență inedependentă, ci un proces de cristalizare externă după numărul nostru interior.

Alt truc liric este a remarca desuetudinea obiectelor.

— Dar nu pricep totuși de ce numiți asemenea procedeu un truc ?

— Pentru că printr-o simplă mișcare deliberată un lucru trece din universul prozei în acela al poeziei. E o procedare oarecum facilă, cu toate acestea fundamentală. A descoperi într-o odaie un gramofon cu pîlnie și fotografii de la 1900, puse pe un schelet de sîrmă, iată un prilej de humor liric. Cocteau a uzat abundent de el. „Berlina" lui Pillat din *Aci sosi pe vremuri* e un astfel de obiect desuet.

— Însă a evoca trecutul, decrepitul, mi se pare o metodă romantică.

— Nici n-am spus altfel. Romantismul, ca stil, e trucul descoperirii aspectului mișcător al existenței. Este și un truc clasic, acela de a remarca stereotipia vieții. De la antici pînă azi, nici un poet n-a putut ocoli cîntarea anotimpurilor. Orice sforțare de a eluda calendarul e neserioasă, și salvarea poetului se face numai prin acceptarea adîncă a fatalității. Anotimpurile sînt reale ca și ideile platonice, poetice prin chiar convenționalitatea lor, și tocmai în naiva sistematizare tetralogică a anului stă poezia. Tema unui Thomson poate fi reluată oricînd cu succes. Fără nici o frică de retorică. Mallarmé acceptă diviziunile calendaristice, încercînd doar personificări corijate, în sensul că nu toamna e melancolică ci primăvara, față de o iarnă logică :

Le printemps maladif a chassé tristement
L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide.

— A te supune la mișcarea siderală înseamnă a conferi fenomenelor un aer sacramental.

— Cum vrei. Ieșirea cu plugul, secerișul, culegerea viilor, vegetarea la vatră, iată patru tablouri banale și tocmai pentru aceea inevitabil poetice. Ceea ce mi se pare curios este consacrarea în anume spații a unor gesturi lipsite de valoare calendaristică aiurea. Astfel în poezia occidentală m-a izbit frecvența imaginii spălării rufelor. O găsim la Heine :

Die Mägde bleichen Wäsche,
Und springen im Gras herum...

la Alfred de Musset :

C'est une belle perspective,
De grand matin,
Que des gens qui fond la lessive
Dans le lointain...

la V. Hugo :

Laveuses qui, dès l'heure où l'orient se dore,
Chantez, battant du linge aux fontoines d'Andorre...

la Théodore de Banville :

Bassin où les laveuses
Chantaient, insoucieuses,
En battant sur leur banc
Le linge blanc !

În fine, chiar și André Gide vorbește undeva de zgomotul „des battoirs des laveuses".

— Dacă aci se poate vorbi de truc, el constă, la urma urmei, în a introduce un gest aparent trivial într-o operație sacerdotală, a solemniza faptul. Mi se pare că printre gesturile de panou simbolic avem și noi spălatul.

— Nu-mi aduc aminte.

— Colo-n vale la fîntînă
Două fete spală lînă.

— Într-adevăr. Alte trucuri curente sînt diminuarea și mărirea, fie vizuală, fie acustică.

V. Hugo are obiceiul de a cultiva „colosalul", „enormul", „gigantul" :

La salle est gigantesque ; elle n'a qu-une porte :
Le mur fuit dans la brume et semble illimité.

Lorenzo Mascheroni, înaintea lui, punea o omidă la microscop şi vedea coama ei de păr ca o pădure deasă de stejari şi pini. Heine măreşte colosal dimensiunile florilor :

Rosen, wild wie rote Flammen,
Sprühn aus dem Gewühl hervor ;
Lilien, wie krystallne Pfeiler,
Schiessen himmelhoch empor.

Se poate mări şi intensitatea sonurilor, şi cine aude ţîrîitul greierilor, hîrjîitul frunzelor, creşterea ierbii ori muzica astrelor separă anume fenomene acustice spre a le propune conştiinţei. Metoda se rezumă la a analiza miracolul lumii prin stricarea proporţiilor. Abatele Zanella, în secolul trecut, a cîntat microscopul cu peisajele sale :

În faţa (lentilelor) firul de păr
Devine uriaş ca un pin ; iar picătura de apă
Apare limpede în fund şi cristalină
Ca o mare cu o mie de vietăţi.

În cazul viziunii microscopice urieşenia e o chestiune de relaţie. Sala gigantică evocată de V. Hugo e mai mare decît orice sală posibilă la orizontul nostru, firul de păr nu devine pin decît fiindcă noi, ca în cutare basm de Goethe, ne-am coborît la

dimensiunile firului. A-ţi imagina proporţia furnicii înseamnă a vedea în firele de iarbă o junglă înfricoşătoare.

— Dar trucul micşorării în ce constă ?

— Mai ales în a te îndepărta de orizontul normal, a privi lucrurile à vol d'oiseau, de pe vîrfuri de munte. Petrarca a făcut aceasta şi după el atîţia poeţi, printre care Eminescu şi Macedonski.

XIV. CONCLUZIE

— Domnule profesor, sînt totuşi nedumerit. Poetul cîntă focul, apa, melcul, crinul, laptele, scaunul etc. Nu vi se pare prea mic inventarul poeziei ? Dar jubilaţia, melancolia, nostalgia şi celelalte multiple sentimente ale poeţilor, unde rămîn ?

— Eu nu ţi-am vorbit de tematica poeziei ci de universul ei. Lucrurile în poezie putem să ne hazardăm a le cataloga. Ce e poezia însăşi, e o problemă care depăşeşte mijloacele noastre.

(Jurnalul literar, Bucureşti, 1948, nr. 4—5).

Un aspect bătător la ochi al franciscanismului este imitaţia lui Isus („In prima è da considerare che il glorioso Messer Santo Francesco in tutti gli atti della vita sua fu conforme a Cristo benedetto"). Mimetismul e foarte larg. Francesco (1182—1226), fiu al unui bogat negustor din Assisi, Pietro Bernardone, îmbrăţişează sărăcia, devenind „il Poverello di Cristo", îşi alege 12 apostoli, dintre care unul, Frate Elia, va fi recalcitrant ca Iuda şi va muri afară din Ordin, posteşte într-o insulă a Lacului Perugia 40 zile şi 40 nopţi, însă din două pîini cîte ia cu sine mănîncă o jumătate ca să nu emuleze cu Isus, capătă pe muntele Vernia stigmatele, adică rănile de cuie şi de suliţă în mîini, picioare şi piept ale lui Cristos, găsind un fel de Toma necredincios, un Messer Jeronimo, care vrea să le pipăe, şi face în fine minuni. [1]

[1] *I. Fioretti di San Francesco e Il Cantico del Sole* con una introduzione di Adolfo Padovano. Seconda Edizione. Milano, V. Hoepli, 1908. Cfr. Paul Sabatier, *Saint François*, Paris, 1904; Johannes Joergensen, *Vie de Saint François d'Assise*. Trad. T. de Wyzewa, 1910.

Minunile dovedesc o mare credulitate şi sentimentul puternic al prezenţei divinităţii : Isus, arhanghelii şi îngerii s-au transportat în Italia şi sînt oricînd de faţă, la chemarea minoritaţilor. Diavolul dă şi el tîrcoale. Un messer Bernardo e mişcat de pilda vieţii Sfîntului Francisc, ar vrea un sfat, Francisc îl duce la Episcopat, roagă pe preot să deschidă de trei ori liturghierul. A treia oară iese această vorbă spusă de Isus : „Cine vrea să vină după mine, să se părăsească pe sine, să ia crucea şi să-mi urmeze". Bernardo îşi împarte averea şi intră în Ordin. Un negustor, care cu acest prilej dăduse semne de avariţie, vede în vis ieşind din gura sfîntului o cruce de aur al cărei vîrf atingea cerul şi ale cărei braţe se întindeau pînă la răsărit şi apus (simbol al difuziunii franciscanismului). Îngerul Domnului vine la mînăstirea Val di Spoleto şi bate în poartă. Frate Masseo îl învaţă cum se ciocăneşte la călugări : rar, de trei ori. Îngerul îl caută pe Frate Elia, care răspunde arogant. „Rău faci — îi reproşează foarte firesc Sf. Francisc — că goneşti Îngerii sfinţi, trimişi să ne dea învăţarea." Acelaşi înger povesteşte întîmplarea Sfîntului Bernard care se întorcea de la Sf. Iacob de Compostela şi-l trece în aer peste un rîu lat. Sf. Francisc şi Santa Chiara iau masa împreună în Santa Maria degli Angeli care se luminează cu această ocazie aşa de tare încît „gli uomini d'Assisi, e da Bettona, e que' della contrada d'intorno vedeano che Santa Maria degli Angeli, e tutto il luogo, e la selva ch'era allora allato al luogo ardevano fortemente, e parea che fosse un fuoco

grande, che occupava la chiesa, e'l luogo, e la selva insieme", drept care alergară să stingă focul. Un copil primit în Ordin văzu noaptea pe Isus, pe Fecioara Maria, Sf. Ioan Botezătorul şi Sf. Ioan Evanghelistul, precum şi gloată mare de îngeri stînd de vorbă cu Sf. Francisc. Cînd se ţinu capitol general la Santa Maria degli Angeli, la care luă parte ca musafir şi Sf. Dominic, fondatorul Ordinul Predicanţilor, strîngîndu-se peste cinci mii de călugări, se văzu că lipsesc merindele. Sf. Francisc le porunceşte să nu se îngrijească de mîncare ori de băutură şi se roagă la Dumnezeu. Şi iată, lumea de prin împrejurimi (Perugia, Spoleto, Foligno, Spello, Assisi) încep să vină care cu pîine, care cu vin, cu bob, cu brînză şi celelalte. La Rieti, în via preotului, norodul îndesîndu-se în jurul Sfîntului Francisc, rupe strugurii. Însă prin intercesiunea Sfîntului cîţiva ciorchini puşi şi călcaţi în cadă produseră 20 butoaie de vin. Un tînăr de familie nobilă, nesuferind gluga şi mînecile veşmîntului, era pe cale de a părăsi ordinul, dar avu viziunea unei mulţimi infinite de sfinţi venind procesional, doi cîte doi, cîntînd. Demonul apare în chip de crucifix fratelui Ruffino inculcîndu-i ideea melancolică de a fi damnat. Sf. Francisc învaţă pe frate să zică Demonului aşa : „Apri la bocca, che ora vi ti voglio cacare" („deschide gura că acuşi mă spurc în ea") şi făcînd astfel fratele, Demonul pleacă cu tunet şi surpare de pietre de pe Muntele Subasio, încît toţi călugării ieşiră să vadă oribila prăbuşire a stîncilor în văi. Sf. Antonio da Padova ţine o predică în faţa a clerici de felurite

graiuri, grec, latin, francez, german, slav, englez şi toţi din consistor o înţeleg limpede. Cînd moare un sfînt, altul îi vede sufletul mergînd drept la cer, fără piedică. Unui frate minorit bolnav Sfînta Fecioară înconjurată de un stol de îngeri şi de trei sfinte vergure îi aduc trei chisele (bossoli) cu lattuaro, dulceţuri, „di smisurato odore e soavita". Întărit cu acest „confetto" călugărul moare fericit. Isus iese în cale lui Frate Giovanni della Vernia, pe munte „nel viattolo". Din pieptul Mîntuitorului ţîşnesc raze care luminează toată pădurea. Isus îl sărută şi-l îmbrăţişează şi călugărul simte „tanto odore divino", încît toate mirodeniile din lume adunate ar fi fost un „puzzo" pe lîngă acela. Acelaşi, rugîndu-se de Dumnezeu să dea sănătate unui frate bolnav, vede prin aer pe deasupra celulei din pădure rotindu-se armate de îngeri şi sfinţi Demonul ispiteşte pe Sf. Francisc (ca şi pe Isus) pe munte, iar sfîntul neavînd unde fugi se îndeasă în stîncă şi aceasta, ca o ceară lichidă, ia forma trupului său. O mare iluminată urmăreşte pe Sf. Francisc mergînd şi oprindu-se după cum şi el merge ori stă.

O a doua notă a franciscanismului este sufletul îngeresc, serafismul. Asta vrea să spună că întocmai ca şi serafii, franciscanul are un trup şi calcă adesea pe pămînt, dar cu toate acestea înfruntă inocent cele mai respingătoare mizerii ale vieţii. Spiritul lui e candid ca al copiilor şi puerilitatea atinge nu rareori comicul şi trivialul. Purtările lui ating limitele demenţii şi sînt scuzabile prin buna intenţie. Serafismul se însoţeşte cu două vir-

tuți: a răbdării și a umilității. A suporta fără cîrtire injuriile (și lucru e cu deosebire greu pentru cei care au aparținut nobleței) devine o voluptate. Smeritul începe chiar a provoca ocările și astfel virtutea se preface într-un viții pueril. Sf. Francisc ordonă fratelui Bernardo să se urce cu piciorul pe gîtlejul lui și cu altul pe gură și să-i zică: „Zaci, nemernice fiu al lui Pietro Bernardone". Bătea în acest veac un vînt de flagelantism și mulți călugări purtau cerc de fier la cingătoare și corset de zea. Soția lui Iacopone da Todi fu găsită moartă cu ciliciu pe sub veșmintele orășenești. Copiii din Bologna văzîndu-l pe frate Bernardo zdrențuros îl lovesc cu pietre, cu colb, îl împing încoace și încolo, îl trag de glugă. El rabdă „col volto lieto", fiindcă regula lui este „sostenere vergogne, e obbrobrii per l'amore di Cristo". Sf. Francisc poruncește fratelui Masseo să se învîrtească la o răscruce de drumuri pînă amețește și o ia pe calea înspre care cade bietul călugăr amețit. (Asta aduce aminte de Popa Duhu al lui Creangă.) În Orient, Sf. Francisc e ispitit de o femeie de rele purtări și sfîntul se face a primi invitația, se dezbracă și se așează lîngă jăratec unde invită și pe femeie. Sfîntul nu se dă înapoi să spele un lepros „fracido e putente" care drăcuie mereu. El trimite pe Frate Angelo să găsească pe niște bandiți care-i ceruseră mîncarea mînăstirii refuzată cu oarecare rațiune de acesta, și călugării, „delicato e nobile", îngenunche în fața hoților, după ce i-a căutat prin toate coclaurile, și-i roagă să primească alimente. Pe Frate Ruffino, fiindcă se codea să predice,

neavînd darul cuvîntării, îl pedepseşte să meargă la Assisi în pielea goală „colle sole brache". Acela merge, spre hazul cetăţenilor, care spun : „ăştia fac atîta penitenţă că se prostesc de tot şi-şi ies din minţi". Sfîntul Francisc se căieşte ; şi ce mijloc află de a repara greşala ? Merge şi el după frate Ruffino în pielea goală. Acolo, urcîndu-se gol în amvon, predică aşa de frumos că toată lumea începe să plîngă. Din milă pentru un osîndit căruia urma să i se scoată ochii, Frate Simone propune un naiv compromis : să i se scoată osînditului unul şi lui unul. Frate Ginepro e un om sărac cu duhul în sensul cel mai patologic al cuvîntului, însă întrupează inocenţa franciscană, fie şi în chip comic. Fiindcă unui bolnav i s-a făcut dor de picior de porc, el ia cuţitul şi merge într-o ciurdă de porci tăind un porc viu. Tot ce avea la îndemînă, cărţi, veşminte, dădea de pomană. Într-o zi, taie nişte clopoţei ce împodobeau o velinţă a altarului şi-i dă unei femei. Zădarnic îl ceartă Generalul ordinului, el rîde, căci pe de o parte a făcut un act de caritate şi nu pricepe subtilităţile proprietăţii, pe de alta se bucură de umilinţă. Văzînd că Generalul a răguşit certîndu-l, el îi aduce la miezul nopţii nişte „farinata col butirro", făină frecată cu unt. Stă mut şase luni de zile, pentru o mulţime de motive (pentru iubirea de Tată, de Fiu, de Duhul sfînt, de Fecioara Maria etc.). Ca să rîdă lumea de el şi să se bucure astfel de voluptatea dispreţului, abia ajuns la Roma, frate Ginepro, în văzul tuturor, se dă într-un scrînciob (altalena). Din zel (adevărat Pă-

cală mistic) găteşte pentru mînăstire, fierbînd găinile nejumulite şi ouăle cu coajă şi, mustrat, simte toate mulţumirile umilinţei, „Simplicitatea", „nebunia" încep de pe acum a fi nişte daruri. Pe urmă vor căpăta îndreptăţire filozofică. Fratele Egidio se hrăneşte din comerţ şi muncă în felul următor : scutură nucile pentru unul şi capătă drept plată atîtea nuci că spre a le lua se dezbracă de rasă şi le înfăşură în ea. Apoi împarte nucile la săraci.

Umilinţa jubilantă îşi găseşte expresie perfectă în legenda intitulată *Cum mergînd pe drum Sfîntul Francisc şi Fratele Leon, îi spuse acele lucruri care sînt desăvîrşita bucurie.* „...Cînd noi ajunge-vom la Sfînta Maria a Îngerilor şi uzi de ploaie şi îngheţaţi de frig şi întinaţi de noroi şi sfîrşiţi de foame, bate-vom la poarta mînăstirii şi portarul va veni mînios şi va zise : Cine sînteţi voi ? iară noi zice-vom : Noi sîntem doi din monahii voştri ; iar acela va zice : Nu spuneţi adevărul ; ci sînteţi doi hoţomani ce mergeţi înşelînd lumea şi furînd pomenile săracilor ; lipsiţi din faţa mea ; şi nu ne va deschide şi ne va lăsa afară în zăpadă şi ploaie îngheţaţi şi înfometaţi pînă-n noapte : atunci, de vom îndura noi cu răbdare, fără supărare şi fără murmur, ocările şi cruzimea şi izgonirea ; cugetînd cu smerenie şi milostenie că portarul ne cunoaşte, dar că Dumnezeu îl face să vorbească împotriva noastră ; o, Frate Leon, scrie că aici este desăvîrşita bucurie."

Franciscanismul mai destăinuie o exaltare, o aptitudine de a fi răpit de Duhul sfînt care ia forma verbigerației, a bîlbîielii și a înmărmuririi. De aci pînă la cîntarea de laude e numai un pas. Frate Masseo, vrînd să afle de ce toată lumea vine la Sf. Francisc, îl întreabă: „Perchè a te? perchè a te? perchè a te?" Iar sfîntul răspunde: „Vuoi sapere perchè a mè? Vuoi sapere perchè a mè? Vuoi sapere perchè a mè?" Aprins de închinăciune, sfîntul nu mai poate spune decît A A A și într-un moment de forță spirituală suflă spre Frate Masseo și-l aruncă în aer. Frate Bernardo e așa de absorbit în contemplație încît nu îngenunche, nu-și scoate gluga, nu clipește la liturghie, răpit de momentul transubstanțiunii și rămîne așa de dimineață pînă seara, cînd nu poate striga decît: „O, Frati, o, Frați, o, Frati!" Frate Masseo, de bucurie sfîntă, gîngurește ca porumbeii U U U. Regele Ludovic cel Sfînt al Franței și Fratele Egidio, întîlnindu-se la Perùgia, se îmbrățișează fără a-și spune nimic, Fratele Simone este insensibil cînd e răpit întru Domnul și unul i-a pus un cărbune aprins pe picior, fără efect. Fratele Giovanni della Vernia, începînd a spune „Hoc est enim", de mare uimire nu putea continua. Abia cu greu se putea reculege și-n fine zise „corpus meum" și atunci pîinea dispăru din ostie și-n locul ei apăru Isus.

Nu trebuie trecută cu vederea, întrucît îl privește pe Sf. Francisc, gingășia, buna creștere. „Sappi, Frate carissimo, che la cortesia è una delle

proprietá di Dio." Vrînd să binecuvînteze, ca Vicar, pe Fratele Bernardo, dar simţind că în dreapta şedea Fratele Elia, pe care nu-l dorea, făcu un gest delicat de evitare, încrucişă mîinile astfel că dreapta blagoslovi pe Bernardo şi stînga pe Elia. Un copil îşi leagă cordonul de acela al lui Francisc, ca să se deştepte o dată cu el. Sfîntul dezlegă uşor frînghiuţa şi se ridică fără a trezi din somn pe copil.

Oroarea de suferinţă fizică şi morală, stima de orice vietate explică în parte iubirea de animale. Cu asta intrăm în noţiunea de panteism franciscan. „Panteism" deocamdată e a spune prea mult. Sfîntul are conştiinţa că totul e făptura lui Dumnezeu şi că peste tot, în regnul animal, vegetal şi mineral, are „fraţi". Nu este încă sentimentul raportului cosmic între regnuri, bănuiala unui univers treptat. Nu sfîntul se coboară pînă la nivelul spiritual al apei, ci apa devine o „soră". Legenda conţine momente pline de graţie care au îmbogăţit iconografia. Sfîntul predică păsărelelor, cărora le zise surori (*„Sirochie mie uccelli"*) şi care vrăjite nu zboară, deşi sfîntul mişcă poala veşmîntului spre ele. Încheie un pact cu lupul din Agobio cu care dă mîna, cere turturelele din mîna unui tînăr ce voia să le vîndă şi le face dulce mustrare: „O sirocchie mie, tortole semplici, innocenti e caste, perchè vi lasciate voi pigliare?" La Rimini vorbeşte peştilor („Fratelli miei pesci"), care îl ascultă cu mare atenţie, în ordine, după mărime, scoţînd

capul afară din apă. Fratele Simone, turburat în pădure la rugăciune de niște ciori, le poruncește în numele lui Isus să plece, iar ele nu mai vin niciodată prin aceste părți. Pe Vernia vin păsările la Sf. Francisc și i se așează pe cap, pe umeri, cîntînd și bătînd din aripi, iar la moartea sfîntului un stol de ciocîrlii se așează pe acoperișul casei. Sfîntul are un sentiment miraculos al lumii și cordialitate ce se răsfrînge asupra tuturor elementelor. Aceasta este esența din *Il Cantico del Sole* :

Lăudat fii, Stăpîne, cu toate făpturile îndeosebi
cu Domnul, frate soare.
Lăudat fii, Stăpîne, prin sora lună și stele...
Lăudat fii, Stăpîne, prin fratele vînt,
Lăudat fii, Stăpîne, prin sora apă,
Lăudat fii, Stăpîne, prin fratele foc.

*

Franciscanismul și-a găsit un poet în Iacopone da Todi (1230—1306), care dă personalitate unui gen existent de cîntec colectiv exultant : în 1233, mulțimea, în plină fervență religioasă, se aduna la sunetul de trîmbiță al unui individ bărbos, îmbrăcat într-o lungă mantă neagră cu cîte o cruce roșie înainte și dindărăt și intona laude sfîrșind prin niște delirante : Alleluja, alleluja, alleluja [1].

[1] Iacopone da Todi, *Le laude*. A cura di Giovanni Ferri. Seconda edizione riveduta e aggiornata de Santino Caramella, Bari, Laterza, 1930.

Delirul acesta într-un limbaj dialectal, volubil, ingenuu, suav, iar alteori comic și trivial, este al lui Iacopone care profesează „nebunia" mistică :

Senno me pare e cortesia — empazir per lo bel Mesia.

Inima-i se veselește, limba i se împiedică și astfel în plină înflăcărare este cîntecul :

O iubilo del core, — che fai cantar d'amore !
Quando iubilo se scalda, — sì fa l'uomo cantare ;
e la lengua barbaglia — e non sa que parlare :
dentro non pò celare, — tanto è grande el dolzore !

O, jubilație a inimii, — stîrnind cîntec de dragoste !
Cînd veselia se aprinde, — începe omul să cînte ;
și limba bîlbîiește — și nu știe ce spune :
nu poate ascunde ce-i înăuntru — atît de mare-i dulceața !

În aprinderea jubilației, ca și ciracii lui S. Francesco, Iacopone nu poate rupe vraja unor vorbe și un cuvînt gîlgîie pe loc :

Amor, amor, Isuse, am ajuns în port ;
amor, amor, Isuse, tu m-ai adus aci ;
amor, amor, Isuse, dă-mi ajutor,
amor, amor, Isuse, că prea m-ai aprins... [1]

sau :

— O figlio, figlio, figlio ! — figlio amoroso giglio...

[1] Amor, amor, Iesù, sogionto a porto :
amor, amor, Iesù, tu m'hai menato ;
amor, amor, Iesù, damme conforto,
amor, amor, Iesù si m'hai enflammato.

Sărăcia, retorică şi ea, enumeră ţările şi elementele peste care stăpîneşte într-o expansiune spaţială :

Mia é la terra de Sassogna — mia é la terra di Guascogna,
mia è la terra de Borgogna — con tutta la Normandia.
Mio è'l renno Teutonicoro, — mio è'l renno Boemioro,
Ibernia e Dacioro, — Scozia e Fresonia.
Mia è la terra de Toscana, — mia la valle Spoletana,
mia è la Marca ancconetana — con tutta la Schiavonia.
Mia è la terra cicigliana, — etc.

Frenezia vocală Iacopone o pune şi în voluptatea penitenţei. Ar dori toate boalele grele :

O, Doamne, îndură-te, — dă-mi boală grea !
Dă-mi frigurile de a patra zi, — de a treia zi, de fiece zî
şi cele de două ori pe zi — cu mare idropizie.
Apuca-m-ar durerea de dinţi — durerea de cap şi de pîntece,
şi cuţitul la stomah, — anghina în gît,
boală de ochi, dor de şale, — şi abces în partea stîngă ;
lua-m-ar oftica, — şi-n tot ceasul aiureala.
Umfla-mi-s-ar maiul — umfla-mi-s-ar burta,
face-mi-s-ar splina mare ;[1]

[1] O signor, per cortesia, — mandame la malsania !
A me le freve quartana, — la contina e la terzana, la
doppia cotidiana — colla grande idropesia,
A me venga mal de dente, — mal de capo e mal de
ventre :
a lo stomaco dolor pungente, en canna la squinantia,
mal de occhi e doglia de fianco, — lo l'apostème la lato
manco ;
tiseco me ionga en alco, — ed omne tempo la frenesia
Agia el fegato rescaldato, — la milas grosse, el ventre
enfiato :

umple-mi-s-ar plămînul de găuri — cu tuse şi damblă,
Veni-mi-ar fistulele — cu mii de bubuliţe,
umple-m-aş pe tot trupul de bube rele.[1]

Şi aşa mai departe într-o bucurie de rău fizic, rezumat în imaginea unei duhori insuportabile :

Aşa să pută putoarea — încît să fugă de mine
tot omul înfricoşat — de atîta bolire.[2]

Imaginea crudă a descompunerii e în spiritul Evului Mediu, foarte evocator de putrefacţie, şi Iacopone găseşte pentru ideea de rău moral o noţiune teribil olfactivă :

Inima mea e rănită, — o, Sfîntă Fecioară, n-am ce zice,
Şi a ajuns acolo, că-ncepe să pută.[3]

De altfel stilul e adesea dramatic popular şi iată o nora rea care-şi ocărăşte cu un realism monstruos socrul :

pîngărit, neruşinat, — mîrşav, josnic
cu ochii holbaţi — roşi şi îmbrobonaţi,
pleoapele întoarse pe dos — par însîngerate ;
nasu-i pică mereu — ca apa de moară ;
ca porcii spintecaţi — dinţii îi sînt plezniţi

---

[1] polmone sia piagato — con gren tosa a parlasia.
A me vengen le fistelli — con migliala de carboncelli,
e li granchi sian quelli — che tutto pieno ne sia.

[2] Tanto si a el fetor fetente, che non sic mai om vivente
che non faga da me dolente, — posto en tanta enfermaria.

[3] Lo mio cor è foruto — Madonna, nol so dire ;
Ed à tal è venuto, — che' comenza putire.

şi gingiile roşii — ca o carne vie ;
cine-l vede rîzînd — mai că nu moare,
cu aerul cel grozav — şi faţa de spaimă ;
iar putoarea cea mare — ce-i iese din gură
fără contenire — a îmbolnăvit lumea. [1]

Ţeasta mortului e privită în plin proces caricatural de descompunere :

— Unde-i capul cel bine pieptănat ?
cu cine te-ai păruit de te-a scărmănat astfel ?
ori ai chelit de apă în clocote ? [2]

Sufletul blesteamă viaţa aşa :

O, viaţă blestemată, — lumească, preacurvească,
viaţă de scroafă împuţită, — mînjită de scîrnăvie,
mestecată cu noroi,
dispreţuind viaţa cerească — a rozei îmbălsămate. [3]

---

[1] strovele obprobrioso, — brutto, puteglioso,
con gli occhi reguardosi, — rosci e caccolosi :
palpetra ni reversate ; paiono ensanguenate ;
lo naso sempre cola — como acqua da mola ;
como porci sannati — gli denti son scalzati ;
con quelle rosce gengie — che paiona pur sanguie,
chi riderlo vedesse — a gens che non moresse,
con quello grado orribile — e la faccia terribile ;
ma purlo gren fetore — che della bocca esce fore,
a puza stermenata — a terra n'é'nfermata, etc.

[2] — On ov'é'l capo casi pettenato ?
con cui t'aragnosti che'l t'he si pelato ?
fo acqua bullita che t'ha si calvato ?

[3] O vita mia maledetta, mondana, lussuriosa,
vita de scrofa fetente, — sozata en merda lotosa,
sprenzendo la vita celeste — de l'odorifera rosa.

Murdăria și trandafirul sînt puse, violent antitetic, față-n față. Diavolul spune :

Tu îngrași această carne pentru viermii din mormînt.[1]

Cu astfel de mijloace plastice, Iacopone stigmatizează pe papa Bonifaciu care l-a excomunicat și l-a aruncat în închisoare :

O papa Bonifazio, — io porto il tuo prefazio
e la maledizione — e scomunicazione.

Calomniindu-l cu imagini infernale, pretinzînd a ști că la prima slujbă oficială s-a iscat o furtună și s-au stins lumînările :

Quando la prima messa — da te fu celebrata,
venne una tenebria — en tutta la contrata :
en santo non remase — lumiera arapicciata ;
tal tempesta è levata — lá've tu stave a dire.

Iacopone e mușcător și ia atitudine contra intelectualismului monahal :

Tale qual è, tal è : — non c'è religione.
Mal vedemmo Parisci — c'hane destrutto ascisi :
con la lor lettoría — messo l'ò en mala via.
chi sente lettoná, — vada en forestaria ;
gli altri en refettorio — a le foglie coll' olio.

Discuția sterilă îl amuză :

Adunansi a capitoli — a far li molti articoli ;
el primo dicitore — è'l primo rompetore.

[1] Tu engrassi questa carne — a li vermi en sepultura

Cum se vede, disciplina e totul pentru Iacopone da Todi, postul cu foi unse cu untdelemn şi sărăcia :

Povertate umore en pace, — nullo testamento face.

Unele imagini sînt de o rară suavitate prin îndrăzneala lor naiv doctorală. Astfel, se zice că Fecioara, sigilată ca un castel, a născut pe Isus, rămînînd totuşi cu porţile închise :

Femeia grea fără sămînţă — n-a mai căzut pînă acum ;
tu singură eşti *sine crimina* — iar alta nu.
Verbul *creans omnia* — s-a învesmîntat în tine,
Fecioară, fără a-ţi călca pragul — dumnezeire întrupată...
O facere nemaiauzită, — fiu născut
şi ieşit din pîntece — din mumă sigilată !
S-a născut prunc frumos — fără să rupă
pecetea, părăsind castelul cu uşa închisă ! [1]

Adesea, laudele au mişcare teatrală dialogică, introducîndu-se în ele două personagii, doi părinţi, sufletul şi trupul :

Audite una entenzone — ch'era fra due persone.

---

[1] O pregna senza semina non fu mai fatt'en femina ; tu sola sine crimina, — null'altra n'è trovata.
Lo verbo creans omnia — vestito è'n te, Virginia, non lassanda sua solia, — divinità encarnata...
O parto enuaudito, — la figliol partonto entro del ventre uscito — de matre segellata !
A non romper segello — nato lo figliol bello,
lassando lo suo castello con la porta serrata !

Trupul ţipă, cheamă vecinii, plictisit de disciplină :

— Săriţi, vecini, — că sufletul m-a omorît,
m-a lovit, umplut de sînge, — pedepsit pe nedrept.[1]

Sufletul îi întinde ciliciul, trupul protestează :

— Din iad ai adus — această haină păcătoasă ;
a ţesut-o dracul — din peri de scaiete
fiece fir îmi pare — o viespe rea,
nu-mi găsesc tihnă — atît de aspră-mi pare.[2]

În general laudele lui Iacopone au un ton direct, predicant şi demonstrativ, monologic şi dialogic, după împrejurări, evocator şi descriptiv. Ritmica săltăreaţă, familiară, impune conştiinţei. Din intenţia ingenuă de a defini savant ies unele versuri de un didactism straniu, ca :

Toamnele sînt pătrate,
S-au statornicit, nu mai pot să se-nvîrtească ;
Cerurile [mobile] s-au oprit,
Tăcerea lor mă face să ţip...[3]

---

[1] — Succurite, vicini, ché l'anima m'ha morto,
alliso, ensanguepato, — disciplinato, a torto !

[2] De la 'ferno recastela — questo vesta penosa ;
tesseola 'l diavolo — de pili de spinosa :
omne pelo pareme — una vespa orgogliosa ;
nulla ce trovo posa — tanto dure me pare.

[3] L'autunni son quadrati,
Son stabilitti, non ponan voltare ;
Ii cieli son strainati,
lo loro silene me faciam gridare.

amintind versuri sublim stîngace de Hölderlin:

April und Mai und Junius sind ferne;
Ich bin nichts mehr; ich lebe nicht mehr gerne;

sau

Die Linien des Lebens sind verschieden;

ori în fine de „la musica calada" și „la soledad sonora" ale lui San Juan de la Cruz.

(Parțial în *Roma*, nr. 3 din martie 1924, *Viața literară*, nr. 44 din 2 aprilie 1927, și *Lumea*, nr. 30 din 28.IV.1946; în cea mai mare parte inedit).

PETRARCA ŞI PETRARCHISMUL

Mai cunoscut decît Petrarca este „petrarchismul", o anume afectare sub raport liric şi o ştiută maşinărie, cît despre formă. Artificiul stilistic constă în antiteze cumulate pe spaţiu mic, în repetarea unor elemnete, în cifrarea cu fenomene fizice, îndeosebi climatice, a momentelor sufleteşti şi în realizarea la chipul încifrat a unui tablou fizic complet, în enumeraţii, jocuri de cuvinte :

Dragostea m-a plouat cu lacrimi pe faţă
Şi m-a bătut cu vînt de suspine...
Mergeţi, suspine calde, la inima rece...

Sînt tot sulf şi iască, inima-mi e foc
Aprins în aşa fel pe dinăuntru de acele suave duhuri
Pe care le aud mereu, că arzînd mă bucur...

Nu găsesc pace şi nu am a mă război,
Mi-e frică şi trag nădejde, ard şi sînt gheaţă.
Zbor în cer şi zac la pămînt,
Nu strîng nimic şi îmbrăţişez toată lumea.

Punctele cardinale obișnuite ale antiteticei petrarchiene sînt aurul, zăpada, focul, gerul, cu respectivele variante. Corbul negru pătînd neaua n-a trecut prin fantasia poetului, însă o semnificație dramatică nu lipsește din aceste opoziții. Petrarca are simțul elementelor. Astfel trece cu mult peste limitele unui manierism versul :

Acel foc a murit și-l acoperă o bucată mică de marmură.

Focul în vîlvătăi (care a Laura) înăbușit de o lespede de piatră, iată o imagine ieșind din comun. La fel frigul, moral simțit în mijlocul flăcărilor :

În mijlocul flăcărilor simt un ger.

Cît despre :

Vom vedea înghețînd focul, arzînd zăpada,

nu putem spune decît că versul e superb, fiindcă absurditatea e posibilă fantastic. Într-adevăr, focul ar putea să încremenească în flăcări reci ca de aur, iar zăpada devenită o substanță inflamabilă ar putea să ardă.

Petrarca este, după antici, poetul care are în poezia lui un univers fizic constituit mai înrudit cu natura noastră. Nu e natura însăși, căci elementele lui sînt niște forțe misterioase, niște embleme ale spiritului. Astfel în primul rînd stă zăpada căzînd ca ninsoare unanimă pe Alpi :

Sus pe Alpi în toate părțile ninge...

sau rămînînd solidificată cu anii :

Am văzut o tînără doamnă sub un dafin verde
Mai albă şi mai rece decît zăpada
Neatinsă de soare cu anii.

Germania e o ţară congelată pe de lături de drumul soarelui :

E o parte a lumii care zace
Aproape mereu în gheţuri şi în zăpezi întărite
Departe cu totul de calea soarelui.

Primăvara începe printr-o dizolvare a zăpezilor :

Adierea caldă începea a topi zăpada
De pe dealuri.

Pentru candoarea Laurei moarte ne evocă ninsoarea. căzînd molcomă :

Nu palidă, ci mai albă ca zăpada
Care pe un timp fără vînt fulguie pe deal
Ea părea că se odihneşte ca o fiinţă obosită.

Pe urmă vine ploaia, fie ploaia de noapte după care stelele par mai luminoase :

De cîte ori după ploaia de noapte
Vedeam prin aerul senin mişcîndu-se stelele
Şi sclipind pe rouă şi pe ger,
Aveam înainte-mi ochii ei frumoşi...

fie ploaia măruntă şi neguroasă de munte :

Aerul înăduşit de ceaţă
Împins în toate părţile de vînturi

Se va preface curînd în ploaie.
Iar eu mai rece în inimă decît gheaţa
Sînt apăsat de gînduri ca de negura
Care se ridică uneori din aceste văi
Închise vînturilor de dragoste
Şi înconjurate de ape stătătoare,
Atunci cînd pică din cer ploaia măruntă.

După aceea poetul cîntă fluidele, determinate mai mult acustic, marea cataractă a Nilului care

căzînd de sus
Cu tunetul lui asurzeşte pe cei din jur,

şipotul din vale cu

murmurul cristalelor lichide
La vale în apele sale năvalnice şi limpezi.

Probabil că enumerînd numai nominal rîurile după un procedeu retoric care va fi al lui V. Hugo, Petrarca a avut în faţa ochilor imaginea revărsării laolaltă a tuturor acestor ape :

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro.
Eufrate, Tigre, Nilo, Ermo, Indo e Gange,
Tana, Istro, Alfeo, Garona, e'l mar che frange,
Rodano, Ibero, Ren, Sena, Albia, Era, Ebro.

Marea furtunoasă a devenit la Petrarca, prin abuz, o pură convenţie, dar poetul are şi sentimentul mării potolite :

Şi-n patul său marea zace fără unde.

Sensibilitatea lui Petrarca e cu totul mare la lumină și în privința aceasta poetul dă dovezi de o excepțională rafinare. El declara a se teme de prezența luminoasă a femeii :

N-am tăria să aștept lumina
Acestei doamne...

amintind de animalele nocturne care nu ies decît seara și pe acelea care desfid flacăra :

Și altele care din dorința nebună speră
Poate să se bucure în foc fiindcă luceşte
Caută cealaltă virtute, aceea care aprinde.

Și, în altă parte, citează fluturele de lampă făcînd eroarea de a se repezi într-un ochi de om, fascinat de reflexele lui :

Precum uneori vara fluturele naiv
Atras de lumină zboară
În ochii omului, fascinat de frumusețea lor,
Din care pricină moare, spre părerea de rău a acestuia ;
Astfel eu alerg spre soarele meu fatal.

Privirea și salutul Laurei îi deșteaptă în minte sub raportul sincronității imaginea fulgerului urmat de tunet :

Așa cum o dată cu tunetul fulgeră
Eu fui ajuns în același timp de privirea
Frumoșilor ochi sclipitori și de dulcele salut.

El se căieşte că a ieşit în drumul coruscant al Laurei :

căci trebuia să-ntorc ochii
Din faţa prea marii lumini.

Părul ei :

alcătuieşte o diademă naturală care aprinde
Aerul de jur împrejur.

În fine, Petrarca nu uită nici încercarea de a privi fix soarele :

Soarele orbeşte pe cine-l priveşte fix.

Poet într-o ţară de artişti plastici, Petrarca cultivă cu ochi expert tonurile violente şi enumeră rochiile verzi, purpurii, cenuşii şi negre ale Laurei, orientate toate spre aurul părului :

Veşminte verzi, purpurii, şi negre
N-a îmbrăcat niciodată,
Nici nu şi-a răsucit părul de aur în coade blonde,
Femeie mai frumoasă decît aceasta.

Într-o canzone a Cola di Rienzo semnalează în popor trei ordine de călugări în trei tonuri, negru, plumburiu şi alb :

E i neri fraticelli e i bigi e i bianchi.

Se pare a fi avut primul sentimentul frumuseţii femeii de culoare. În *Trionfo d'Amore* întîlneşte pe Perseu şi vrea să ştie :

Cum i-a plăcut în Etiopia Andromeda,
Fecioara neagră.

El are sensul florilor, însă nu în natură, ci izolate ca obiecte artificiale, puse alături în alte medii ornamentale cum ar fi vasul de aur plin cu trandafiri :

candide rose con vermiglie
In vasel d'oro...

Cum vedem, ca un florar estet, Petrarca amestecă trandafiri albi cu trandafiri roşii. Pe Laura o gîndeşte ca o roză într-un buchet de flori mai mititele :

O revăd stînd umilă
Între femei frumoase, ca un trandafir
Printre flori mărunte.

Florile sînt amestecate altă dată cu alte corpuri decorative, aur, perle :

L'oro e le perle, e i fior vermigli e i bianchi.

Buzele pe faţa Laurei apar ca roze pe nea :

...roze de sînge pe zăpadă.

Oricîtă preţiozitate s-ar admite, nu încape îndoială că poetul nu mînuieşte abstracţii. Situaţia paradoxală a unui trandafir de iunie, presupus de seră, aruncat pe zăpadă, încîntă. Petrarca duce mai departe experienţa şi cu alte materii preţioase şi fiind vorba de contrastul între păr, ochi şi obraji are ideea de a expune aur şi topaze pe zăpadă, şi asta în lumina soarelui :

Coamele blonde şi ochii
Învinge aurul şi topazele puse pe zăpadă,

Altă dată se remarcă o altă opoziție de culori. Întîia oară cînd a văzut-o, Laura era (așa presupunem) îmbrăcată într-o rochie verde și ținea în brațe violete :

> Am încă în ochi violetele și verdele
> Cu care la începutul războiului meu
> Era înarmat Amor.

Rochiile de altfel erau în acea epocă cromatice și înflorate și Petrarca își amintește un alt veșmînt al Laurei, purpuriu și cu poalele albastre presărate cu trandafiri :

> Purpurea veste d'un ceruleo lembo
> Sparso di rose.

Făptura Laurei făcea din Petrarca, cum s-a și observat, un om de Renaștere. Laura e o femeie vie sub regimul Venerei, puțin poleită și aureolată în maniera medievală. Anatomia ei e normală, fără diformitățile primitivilor. Canonul uman al lui Petrarca este statuia antică. Închipuindu-se împietrit de apropierea Laurei, el se vede statuie „o di diamante, o d'un bel marmo bianco", „o d'un diaspro", și pe Laura însăși o vede, nudă, la marginea rîului sprijinindu-se statuar de un trunchi în funcție de coloană :

> Creangă gingașă, din care
> (Cu suspin mi-aduc aminte)
> A binevoit a-și face coloană trupului ei.

Femeia e surprinsă într-un moment familiar, abia ieșită din apa în care se scăldase, rezemîndu-se

de un pom a cărui floare se scutură deasupra, în vreme ce jos pe iarbă stă întinsă rochia-i (aşa cel puţin se pare că trebuie interpretată celebra canzone *Chiare fresche e dolci acque*) :

Din ramuri se scutura
(Dulce mi-e amintirea)
O ploaie de flori în poale-i
Şi ea şedea
Smerită într-atîta glorie
Acoperită de minunatul nimb.

Într-o altă împrejurare o vede într-un gest şi mai intim. Laura e goală în mijlocul rîului şi-şi spală un voal :

N-a plăcut mai mult Diana
Cînd, într-o întîmplare asemănătoare, iubitul ei o văzu goală
În mijlocul apelor reci
Decît mie păstoriţa alpină şi crudă
Spălîndu-şi voalul uşor
Cu care îşi apără părul blond de vînt.

Odată Laura, deşi îmbrăcată, este desculţă şi stă astfel pe iarbă :

şi ea şade cu capul gol şi în fustă
Desculţă în mijlocul ierbei şi florilor.

Toată atenţia artistică a lui Petrarca merge spre capul Laurei şi îndeosebi spre părul blond, tratat cu minuţii de bijutier. Versul lui Mallarmé (care în treacăt fie zis este un petrarchizant emerit)

Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

găseşte în poezia lui Petrarca o ilustraţie deplină. Evident, versurile celebre sînt :

Părul ei de aur îi era risipit în vîntul
Care-l răsucea într-o mie de bucle.

Altele totuşi nu sînt mai puţin interesante. Într-unele, de pildă, poetul vede fulgerînd buclele :

Cînd pe umărul drept, cînd pe cel stîng,

sau clătinîndu-se încet în aer şi încreţindu-se sub imperiul adierii :

Adiere care înconjuri şi mişti
Acele coame blonde şi creţe şi eşti împinsă
Suav de ele şi care risipeşti acel dulce aur
Şi apoi îl aduni din nou şi-l ondulezi în bucle.

Apoi urmează ochii, obrajii, buzele, în note ce azi pot să pară vagi şi convenţionale. Despre ochi se spune, ca de un fenomen rar :

Ochi aşa frumoşi n-au mai fost văzuţi.

Îndeosebi sînt semnalate mîinile :

...mîinile albe, subţiri.

Amănunt intimist, se cîntă şi mănuşa :

Mănuşă albă, fină,
Care acoperea fildeşul neted şi rozele proaspete.

Laura e deci o fiinţă vie şi socială şi Petrarca o vede împreună cu alte 12 tinere femei într-o barcă :

Douăsprezece doamne tolănite în chip onest,
Douăsprezece stele şi-n mijlocul lor un soare
Am văzut stînd vesele şi singure într-o barcă.

Sau pe un car triumfal, cine ştie la ce serbare, stînd la o parte cu aere modeste, „schifi", şi cîntînd :

Apoi le-am văzut într-un car triumfal
Şi pe Laura mea şezînd la o parte
Cu gesturi smerite şi ruşinoase şi cîntînd dulce.

S-a pus la îndoială sinceritatea în iubire a lui Petrarca. De fapt ea nici nu interesează, în chestiune fiind numai credibilitatea. Indiferent de punctul de plecare, Petrarca şi-a construit un roman sentimental posibil şi complet, în care a pus profunditate, căci atîtea secole n-ar fi putut fi mistificate. Filozofia lui erotică este platonică, în acest sens că poetul are în vedere ideea veşnică şi se simte dator a o iubi pe deasupra şi în ciuda fenomenalităţilor :

În ce parte a cerului, în ce idee
A fost exemplul din care natura a luat
Acel chip frumos ?...

Asta explică de ce poetul arată o statornicie afară din cale, în viaţă :

Astfel de douăzeci de ani (grea şi lungă trudă)
Tîrguiesc numai lacrimi, suspine şi dureri...

şi în fine fidelitatea umbrei, după moarte. Sufletul poetului e combătut între datoria ce şi-a propus-o şi indiferenţa crescîndă faţă de obiectul istoric.

Aci s-ar părea că nu atît rezerva femeii cît perseverența lui într-un cult absurd îl obosește :

De-acum sînt așa de obosit de așteptare
Și de lungul război al suspinelor
Că mi-e silă de nădejde și de dorințe
Și de lațul care-mi leagă inima,

aci se vede că e neliniștit în fața evoluției fizice a Laurei :

Un spirit ceresc, un viu soare
A fost ceea ce văzui și dacă acum nu mai este astfel
Rana nu se vindecă prin descordarea arcului.

Ochii luminoși altădată ai femeii i se arată secătuiți :

Lumina minunată a acelor ochi frumoși
Care acum sînt stinși, ardea peste măsură.

Bătrînețea Laurei e întrevăzută :

Și părul de aur făcîndu-se de-argint.

Cu drept cuvînt s-a spus că moartea Laurei a fost pentru Petrarca o ușurare. Poetul scăpa de o imagine mergînd spre decrepitudine ce amenința să devină odioasă și rămînea în minte cu una invariabilă, aleasă de poet cu semnele primei apariții : rochia verde, părul în bucle. Acum poeziile devin vibrante și pentru motivul că apare alături de tema erotică ideea zădărniciei. A spune că Petrarca platonizează simplist adorînd o icoană abstractă nu corespunde iarăși sensului interior al rimelor în *Morte di madonna Laura*. De astă dată poetul face

o sforțare de memorie, căutînd a salva din noianul anilor figura purificată a moartei. Acum nu mai face nici o sforțare stilistică, fiindcă de astă dată Laura i se pare unică, în modul cel mai sincer :

Vai, chipul frumos, vai, privirea suavă,
Vai, mîndra, grațioasa ei statură,
Vai, graiul ei !

Regretă vorbele smulse de vînt ale femeii iubite :

De nădejdi m-ai umplut și de dorințe
Cînd m-am depărtat de via și marea bucurie,
Dar vîntul îi lua vorbele.

Orice loc și orice sunet sînt prilej de tresărire, Laura e văzută peste tot :

De se tînguiesc păsările sau de foșnesc suav frunzele verzi
Cu adierea vîntului de vară,
De se aude înfundat susurul apelor limpezi
Al unui izvor rece și înflorit pe maluri,
Pe ea....
O văd și-o aud.

Poetul tăiește din memorie :

Privește mereu stînca de unde izvorăște Sorga
Și vei vedea un om singur care printre ierburi și pe lîngă ape
Se hrănește cu durere și cu amintirea ta.

Însă își dă seama în timp că culege „le vestigie sparse", că Laura a ieșit din cursul naturii și că

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" SIBIU BIBLIOTECA

de acum încolo el merge singur spre declin. Oglinda-i spune :

— Nu te mai ascunde ; eşti bătrîn.

Succesul rimelor funebre îl surprinde oarecum şi-l ruşinează :

Am căutat plînsul, nu onoruri din plîns.

Îşi impută uşurătatea :

Acum sînt obosit, şi-mi mustru viaţa
De atîtea greşeli...

şi se trezeşte cu o ţiţeră „jelalnică" :

Sfîrşească-se aci cîntul de dragoste,
Vîna meşteşugului obişnuit a secat
Şi ţitera mea hohoteşte de plîns.

Nu se poate pune la îndoială realitatea exaltărilor şi durerilor poetului, care este un elegiac. Însă un lucru e vădit : nu moare de inimă rea. El suferă de o neurastenie savant cultivată, avînd artisticeşte plăcerea de a fi trist. Durerile lui Petrarca sînt ca fîntînile din Roma şi Laţiu. Apa e adevărată şi vine rece şi tumultoasă de la munte. Dar, captată în apeducte, nu-i lăsată să se prăvălească decît pe jgheaburi şi-n cascade artificiale sau să ţîşnească în sus prin guri dispuse geometric de arhitect şi în jocuri dinainte calculate. Petrarca e un Bernini pentru tumultele lui interioare, un om care ştie să

plîngă spectaculos. De unde acea impresie a unei dureri factice de eglogă.

Nu mai este nici o îndoială, de asemeni, că, suflet susceptibil, Petrarca e un căutător, intermitent, de singurătăţi. El e întîiul poet „selvaggio" al lumii moderne „più salvatico che i cervi". Dar sălbăticia lui e foarte teatrală şi de bun gust. Mai întîi pentru a stinge nişte mari dureri i-ar fi trebuit nişte păduri nepătrunse, septentrionale. În veşmîntul său medieval, aproape clerical (era canonic), el pretinde a fi intrat prin păduri neospitaliere de brazi şi fagi, pe unde numai cu mari primejdii trec oameni şi armate. Însă pădurile meridionale n-au nimic fioros şi în general copacii nu se-ndeasă unul în altul ca în codrii noştri. În orice caz Petrarca avea o viziune foarte graţioasă, aceea că pomii erau *„done e donzelle"* şi trebuie să ni le închipuim în somptuoasele veşminte ale timpului. Altă dată, mai modest, Petrarca îşi compunea sălbăticia dintr-un brad, un fag şi un pin (şi alegerea esenţelor pare arbitrară), cu iarbă verde printre ei şi un „bel monte vicino" :

De pe care cobori versificînd.

Se ştie că Petrarca este întîiul alpinist, în poezie. El îşi caută liniştea „din munte în munte" şi fuge de aşezări omeneşti, după cîte spune :

Prin munţii înalţi şi prin pădurile dese
Găsesc oareşicare tihnă : orice loc călcat de oameni
Este duşman de moarte al ochilor mei.

Petrarca are sensul altitudinii şi alege piscul cel mai înalt asupra căruia nu mai cade umbra altui munte :

Spre lanţul cel mai repede şi mai înalt de munţi
Pe care nu-l atinge umbra altuia mai mare,
Acolo mă trage o pornire nestăpînită.

Dar nu ocoleşte nici alte locuri solitare, malul rîului, paraginile, cîmpia. Petrarca şi-a făcut în chip învederat un stil al meditaţiei. El umblă gînditor şi cu paşi foarte rari :

Măsor cu paşi înceţi şi rari,
Singur şi gînditor, cîmpurile pustii.

Unde vede un pin sau un deal se opreşte, se face a descoperi într-un bolovan figura Laurei sale, oftează şi chiar afectează a plînge cu lacrimi abundente care-i fac „il petto molle". Aşadar wertherizează prematur. Lucrul s-a spus. El are, ca şi Eminescu, sentimentul refugiului în „odăiţa" lui :

O, tu, odăiţă care ai fost de atîtea ori un port
În grelele mele furtuni diurne...
O, mic pat, loc de repaus şi întremare
În atîtea necazuri...

A mărturisit de altfel că lucra la lumina lumînării. Un aspect propriu sufletului petrarchian este contradicţia. Spiritul poetului e încordat interogativ şi se clatină între da şi nu :

...trăiesc între două strigări :
Nici da, nici nu nu-mi sună întreg în inimă.

*

Dacă nu e dragoste, atunci ce este dar ceea ce simt ?
Iar dacă e dragoste, ce este pentru Dumnezeu dragostea ?

*

Ce trebuie să fac ? Ce sfat îmi dai tu ? Amor ?

*

Ce faci, ce cugeţi ? de ce priveşti îndărăt ?

Un sentiment pe care nu-i posibil ca Petrarca să-l fi simulat este acela de oboseală şi, putem zice, de blazare. Poetul se simte bătrînul

Zdrobit de ani şi ostenit de drum...

şi-şi rezumă păcatele sub chipul unui braţ de găteje apăsătoare :

Sînt aşa de obosit sub mănunchiul străvechi
Al păcatelor mele şi al răului obicei
Că mi-e teamă să nu mă prăbuşesc în drum
Şi să cad în mîinile vrăjmaşului meu.

S-ar crede că acela care se declară cutreierător de munţi are oroare de mersul pe jos şi de orice sforţare fizică. Este la Petrarca neapărat şi un fenomen de astenie, măcar morală (s-a vorbit de

isteria ce-l face să se simtă obosit după tumulturi). Deambulația și sila de oameni sînt la el momente conjugate, reprezentînd faza excitată a oboselii, ceea ce s-a numit „irrequietezza".

Totdeauna am căutat viața solitară
(precum știu țărmurile, cîmpiile și pădurile).

Petrarca are acest lucru comun cu noi că-și cultivă, conștient, eul. Fie că vorbește despre dezamăgirile lui mature și de erorile tinereții ori de incertitudinile și tristețile lui, accentul cade mereu asupra subiectului. Convenim că poezia lirică este un gen subiectiv, dar totuși poetul obișnuit rămîne o abstracție. În *Rime*, Petrarca e prezent autobiografic și poeziile sale sînt un jurnal intim de care persoana autorului beneficiază copios. Cititorii sînt invocați ca martori la o existență rară :

Voi care ascultați în rime risipite sunetul
Suspinelor cu care mi-am nutrit inima
În tinerețea mea plină de erori
Cînd eram în parte alt om decît sînt azi.

Confesiunea se completează cu o autodefinire :

Fericit în vis, și mulțumit să tînjesc,
Să îmbrățișez umbrele și să alerg după boarea de vară
Înot în mare fără fund și fără țărm,
Ar în unde, clădesc în nisip și scriu în vînt.

Azi am face cu greu astfel de distincții, fiindcă poezia modernă se alimentează din cazul personal. Procedeele artistice ale poetului sînt, deși nu în totul deosebite de ale vremii sale, mai apropiate prin nuanță de ale noastre. Astfel în boii întorcîndu-se seara, dejugați, de la cîmp, el vede îndată o imagine a trudei ușurate, printr-o analogie cu sufletul animal comună poeziei și plasticei romantice :

Văd seara boii întorcîndu-se slobozi
De la cîmp și de pe dealurile arate,
Dar mie de ce nu mi se iau odată suspinele
Fie cînd o fi ? De ce nu mi se ridică jugul greu ?

Un alt sonet e un sistem de analogii pe tema navigației. Cu toate acestea imaginea care domină, în ciuda minuțioasei alegorii, este aceea a unei nave, zbătîndu-se în miez de noapte, între două stînci, cu un cîrmaci misterios care e Amor :

Trece corabia mea plină de uitare
Pe marea aspră, în miez de noapte, iarna,
Între Scila și Caribda ; și la cîrmă
Stă stăpînul, ce zic, vrăjmașul meu.

Încărcătura enigmatică a vasului, tonul obscur sentențios, acestea amintesc simbolismul. Într-adevăr, imaginile lui Petrarca sugerează, și singura vină a poetului este de a distruge prin precizii ulterioare prestigiul simbolurilor.

Alte versuri au ton apoftegmatic, de unde o anume atmosferă intelectuală, de experiență :

Săracă și goală mergi, filozofie.

*

Cine poate pune frîu îndrăgostiților și să le dea legi ?

*

Dar adesea pe frunte citești inima.

*

Femeia e din fire schimbăcioasă.

Și Dante face, firește, versuri memorabile, însă aci sînt sentințe ale unui „moralist", valabile prin concizie. Petrarca nu-i un poet de construcție, ci de exactitate verbală, el pilește vorbele, preocuparea lui fiind „polir colla... lima". Piesele fiind mici și pila aspră, rimele au ieșit cam frecate și unghiulare.

Tot ce se putea spune despre Petrarca s-a spus și nu este personalitate literară mai definită decît el. S-a zis că e un vanitos, un neliniștit, un oscilant între plăcerile vieții și chemările Cerului, un turist meditativ. S-a stabilit cu ajutorul corespondenței lui (foarte „făcute") și a însemnărilor pe margini de manuscrise că a avut rîie, că a căzut de pe cal, că suferea de rău de mare, că se uita în oglindă nemulțumit că îmbătrînește și-și scotea perii albi,

că avea cîndva un cîine, negru ca păcura, cu care se plimba singuratic, că mînca o dată pe zi, preferînd vegetalele (struguri, nuci, smochine, migdale), că aspirînd la ascezǎ se lăsa învins de păcat pe care îl nota hieroglific, în exclamaţii misterioase, heu, heu, că era de temperament isteric şi avea chiar halucinaţii, că făcea grădinărie şi pescuia, că în tinereţe mai cu seamă era foarte îngrijit la îmbrăcăminte pe care şi-o ferea ca să nu i se strice cutele, că suferea dureri spre a se încălţa cu acele încălţăminte ascuţite ca nişte gheare de cocoş care erau la modă, că se frigea nu rareori pe frunte cu fierul pe cînd îşi friza părul, că citea conştiincios orele canonice, obligaţia inerentă stării sale de cleric tonzurat, de beneficii, că citea şi scria noaptea la lumina candelei, ori în zori zilei, că fără a fi căsătorit a avut doi copii nelegitimi, nu se ştie cu cine, un băiat fără gustul studiului şi o fată, Francesca, al cărui fiu semăna leit cu poetul, că, proferînd în teorie „onesta paupertate", cheltuia destui bani, de vreme ce putea ţine cai, slugi, copişti.

Toate acestea şi altele sînt perfect adevărate, dar sînt prezentate într-o lumină complex dramatică, pe baza a trei noţiuni : medievalism, Renaştere, romantism. Faptul că Petrarca strînge manuscrise, că scrie în limba latină de tip clasic, că a ţipat cînd tată-său i-a zvîrlit pe foc nişte autori antici, fac, pentru unii, din Petrarca un pioner al Umanismului. Ceea ce, istoriceşte, nu-i greşit. Reculegerile, reexaminările, postirile, retragerile în singurătate sînt atribute ale omului aparţinînd încă

Evului Mediu. În fine, alpinismul, contradicțiile sufletești, sentimentul de obosire și de urît îl constituie romantic. Astfel Petrarca a devenit un caz istoric complex, un individ care se zbate între două lumi, ca între umbră și lumină. Însă acest dramatism este exagerat și Petrarca nu e un poet de tipul romantic zgomotos. El e mai degrabă un clasic în acel stadiu de tristitia ce stă la granițele romantismului [1]. Sufletul lui are substrucție horațiană. Ridicarea pe Mont Ventoux, munte de c. 2000 m, nu putea fi o ispravă nouă și cu siguranță că a făcut o excursie banală, bineînțeles cu meritul de a fi notat-o. Rîndurile din *Confesiile Sfîntului Augustin* care i-au căzut acolo sus sub ochi dovedesc că admirația naturii era sentiment vechi : „Oamenii merg să admire înălțimile munților, valurile umflate ale mării, cursul lung al fluviilor, nemărginirea Oceanului, mișcarea aștrilor și nu se îngrijesc de ei înșiși".

Despre lacul de Garda, Petrarca nu spune cu mult mai mult decît că e dominat de munți înzăpeziți. El Arciprete de Hita fusese și el pe Guadarrama, iarna, cînd regiunea e aproape interceptată de zăpezi și venise cu impresii dure :

> În vîrful muntelui era o horă grozavă,
> Vînt cu brumă mare, burniță cu mare de frig.

[1] „Il tuo spirito è oppresso da quella peste che gli antichi dissero «tristezza» e che i moderni chiamano «melanconia»." *Il mio segreto,* versione di Luigi Asioli. Milano, Hoepli, 1924, p. 83.

Cît privește sublimitatea muntelui înzăpezit cu păduri încărcate de zăpezi, o cîntase Horațiu :

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec jam sustineant onus
Silvae laborantes geluque
Flumina constiterint acuto.

Nava în port ? Dar asta e un loc comun clasic. Vezi Horațiu :

O navis, referent in mare te novi
Fluctus ? o quid agis ? fortiter occupa
Portum.

Petrarca e obsedat de „oțiu", de „viața tihnită", cu un sentiment de labilitate și zădărnicie. Dar asta e esența horațianismului, prin definiție oftător (Eheu = Ohimé) :

Eheu fugaces, Postume, Postume
Labuntur anni.

Deplasările lui Petrarca, pe care unii le socotesc excepționale pentru acea vreme, sînt tocmai proprii timpului. Studențimea, negustorimea, armatele, pelerinii, credincioșii în anii de jubileu călătoreau atunci, cum nu se călătorește azi. Marco Polo doar nu-i un modern. Ca să fie un romantic veritabil, Petrarca ar fi trebuit să aibă sensul naturii misterioase, colosale, a diferențelor geografice, dar la el natura e aproape o convenție. Dimpotrivă, Dante construiește mult mai hugolian. Nevoia de prietenie, schimbul de corespondență e propriu horațianismului (e autor între altele al unor *Epistole*).

Aparițiile și retragerile lui Petrarca, protestele de sărăcie onestă, corespunzînd mediocrității poleite a lui Horațiu [1], modestia cu fast, refuzarea demnităților împovărătoare, cultivarea de relații, fuga de cămin dar căutarea odihnei casnice în casa fetei măritate, astea dezvăluie un tip de „artist" de felul lui D'Annunzio, care știa să întrețină curiozitatea și stima publicului, înscenînd o existență secretă. Ca și Voltaire, el și-a cîștigat un prestigiu de intelectual pus printre puternicii zilei, știind să cultive pe toți și să se sustragă dependenței tuturor. Petrarca e pusilanim și comod, un îndurerat „rangé", care ține contabilitatea vieții lui intime. În vreme ce Dante e un suflet *sdegnoso*, superb, incapabil de a se reflecta, Petrarca notează ca și clasicii întîrziați, lucizi și analitici, evenimentul interior în scrisori („Quod amare solebam, iam non amo. Mentior : amo, sed parcius. Interum ecce mentitus sum ; amo sed verecundius, sed tristius"), uzînd de exactități sufletești și de simetrii retorice totodată. Poetul nu e niciodată exaltat ci, conștient de importanța artistică a cazului său, se administrează estetic cu o mare răbdare, de unde atmosfera de monotonie și fabricație în serie.

Evident, „romantismul" lui e acela al clasicilor (al lui Seneca, al lui Cicero, al lui Virgil, al lui Horațiu), e un echilibru sufletesc crepuscular, un

[1] „...Coi fatti non solo con le parole, seguii la sentenza di Orazio : «Ciascuno ama l'aurea mediocrita»." *Il mio segreto*, p. 92.

epicureism [1] de intelectual care scoate un soi de fericire melancolică în perspectiva morții. Delirul, sentimentul eroic al nimicului, noțiunea de genialitate, de coparticipant la univers, simțul haoticului, Petrarca nu le are. El e cel mult vanitos, căutător de „faimă" și în *De vita solitaria* găsim cu totul altceva decît recluziunea încruntată a unui geniu combătut de furtuni și insociabil. Claustrul medieval nu e astrul Luceafărului. Academismul filozofic păgîn se cultiva mai departe în mediu conventual și *De otio religiosorum* al lui Petrarca este elogiul unei astfel de societăți convorbind calmă despre zădărniciile lumii într-un liniștit „chiostro". Aspirațiile monahale ale lui Petrarca nu sînt departe de ale lui Rabelais cel visînd celebra „abbaye de Thélème". „Viața solitară — va spune Petrarca — nu exclude cultul prieteniei." [2] „Dacă ar fi să aleg între una și alta, aș părăsi singurătatea spre a-mi păstra prietenul." Toată teoria singurătății se sprijină pe horațianul „odi profanum vulgus ed arceo" și pe ideea inconfortului orașului. Petrarca urcă în slavă împreună cu anticii nu recluziunea absolută ci „viața la țară", sociabilă și studioasă. El își închipuie un *occupatus*, un individ vîrît pînă-n gît în treburile orășenești și un *solitarius* care-și cultivă spiritul în spațiu agrest. În somn pe cel de la oraș

[1] „....Il filosofo Epicuro, benchè non sia da seguirsi sempre nelle sue teorie, tuttavia grande tra i grandi, scrive ad un amico: Fa ogni tua azione come se Epicuro ti vedesse." *De vita solitaria*, Versione di L. Asioli, Milano, Hoepli, 1927, p. 41.

[2] „....nè sono tanto misantropo da odiare gli uomini". *La vita solitaria*, p. 6.

îl tulbură larma clienților ori lumina crudă a drumeției. Singuraticul doarme nestînjenit și cîteodată îi cîntă privighetoarea. Dimineața, celui de la oraș îi zgîlțîie ușa solicitanții, cel de la țară e tihnit. Cel de la oraș trebuie să se ducă pe la palatele puternicilor, pe la tribunale, să mintă, să aduleze, solitarul merge la pădure și psalmodiază voios. La prînz orășeanul mănîncă într-o sală mare, înfipt printre perne, avînd înainte veselă de argint și de aur, cupe bătute cu pietre prețioase. Însă e larmă, de pe jos se ridică un nor de colb. Cînd se dă cu cuțitul semnul începerii mesei, vine bucătarul cel mare, primit cu aplauze. Se aduc vinuri rare, vînat, pește rar. Dar apoi hîrîiala și lovirea vaselor sparg timpanul, sala exală un miros dezgustător, podeaua e mînjită de mîncări și alunecoasă de vinuri vărsate. Bucătăria e fetidă, afumată, plină de sînge și de oase. Dimpotrivă, masa singuraticului e așa că ar putea fi locul de ospăț al îngerilor, odaia e un paradis. Solitarul are o slugă, două și chiar nici una, stă pe un scaun de stejar, fag ori brad, și se simte bine cu mîncarea cumpătată. Seara, orășanul merge prin oraș, se umple de noroi pe picioare, gîfîie, singuraticul se plimbă pe malul rîului sau pe țărmul mării. Cînd vine cina, orășanul, ca un cadavru bine îmbrăcat, parfumat, îngropat printre perne, se îmbuibă, cel de la țară, după o gustare ușoară, se culcă și doarme liniștit.

Acest fel de „*soledad*" e aceea din *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* a lui Antonio de Guevara, care petrarchizează în linia poeților latini.

Reputația universală a lui Petrarca se datorește și altei pricini. *Rimele* mulțumesc toate vîrstele. Beatrice e fata din epoca prenuptială și Dante îndrăgostitul, un tînăr. *Vita nouva* e poemul unei singure vîrste, indicate în titlu, al tinereții. Însă Laura reprezintă femeia de 14, ori de 40 de ani, nu importă. Poetul care ar fi așteptat 20 de ani, ar mai fi suspinat încă pe atît. La rîndul său, îndrăgostitul nu se fixează într-o vîrstă, ducînd, cum s-a văzut, cîntecul erotic pe pragul senilității. Dragostea devine, prin Petrarca, un bun comun, și Canzonierul o psaltire amoroasă accesibilă și femeii coapte și bărbatului în etate. Ba chiar confuzia dintre sentimentul de insatisfacție sentimentală și zădărnicie e făcută să placă vîrstnicului cititor al Bibliei. Pendularea între amor și religie era caracteristică lui Petrarca, nu în totul ieșit din Evul Mediu. Așa înțelegem de ce boierii noștri, un Conachi de pildă, au devenit petrarchizanți. Cuviința, evlavia, închinăciunea, oftarea, acel aer de evghenie, sentimentul de plictis și de jale, imaginea presupus matură a eroilor i-au făcut pe boierii noștri bărboși și cu anteree să petrarchizeze pentru cocoanele lor, îngăduindu-și „melanholii" care nu zdruncină sufletul. Petrarca, într-un cuvînt, este, azi, un poet de dragoste al bătrînilor, agasant pentru tineri, cărora tonul lui, de departe, le pare bisericesc.

(Revista Fundațiilor Regale, 1946, nr. 12)

MARINO ŞI GÓNGORA

Cavalerul Marino (1569—1625) s-a bucurat de o reputaţie imensă, a fost protejat de principi şi prelaţi, a fost pensionarul curţii regale franceze şi „bogat ca un asin", întorcîndu-se în oraşul său natal Napoli, a fost primit în triumf de o mulţime care se îngrămădea sub un soare arzător în jurul calului său în frunte cu un steag cu o lungă inscripţie ocazională în litere de aur. Contemporanii, citind versurile sale, scoteau strigăte de admiraţie : „oh ! che vena ! oh ! che purismo ! oh ! che pellegrini concetti !" şi unul, Claudio Achillini, nu se sfieşte să-l socotească cel mai mare poet al lumii „o tra i latini, o tra i greci, o tra i caldei, o tra gli ebrei". Poetul însuşi, care se spune că era foarte lăudăros, avea o mare opinie despre el însuşi, şi, notă simpatică, primea elogiile fără ipocrizii, mărturisind că lauda e o muzică plăcută tuturor.

Apoi gloria aceasta superlativă se evaporă şi rămase numai noţiunea pejorativă de „marinism", care, la drept vorbind, nu-i puţin lucru. S-au făcut chiar încercări de reabilitare. Croce, într-o astfel de încercare, descoperă în lirica secentescă două note esenţiale : sensualismul şi ingeniozitatea. Ingeniozi-

tatea se traduce în limbajul epocii prin uşurinţa de a produce *„concetti"*. Rămîne dar să înţelegem mai just noţiunea de *„concetto"*. Prin corespondenţa lui Marino întîlnim şi alte expresii programatice: *„capricci poetici"*; *„metafore piacevoli"*, *„altezza di concetti"*, *„vivezza d'arguzzie"*, *„dolcezza di stile"*, *„novità"*, *„dilicatura gentile"*. În fine, într-un sonet împotriva lui Murtola dăm de o definiţie foarte citată şi întoarsă la sensul pozitiv:

Ţinta poetului e de a minuna,
Vorbesc de cel excelent şi nu de cel grosolan,
Cine nu pote uimi, ducă-se la ţesală.

Aceste expresii sînt suficiente pentru a intui mentalitatea poetului. Poezia se adresează unor gusturi blazate, deci e nevoie de nuanţă şi excitaţie: *dilicatura, meraviglia*. Şi cum stupefacţia nu se poate obţine cu elemente clasice, ineditul, „la novità", constituie o condiţie imperioasă. Capriciul, săritura dezordonată, peste raporturile convenţionale, intră în operaţia obligată a poetului. „Metafora" implică o sforţare a imaginaţiei, *„arguzia"* însă aparţine procesului intelectual. Contradicţia e numai aparentă. Raporturi de idei ori raporturi de imagini, toate rezultă mai ales dintr-un efort al intelectului şi urmăresc în fond o plăcere intelectuală, ce dispare apoi prin obişnuinţă. *„Il concetto"* nu e decît *„witz"*-ul, aşa cum l-a definit Jean Paul, veritabil marinist german. *„Far concetti"* şi *„witzeln"* înseamnă a stabili raporturi între lucruri analogice sau îndepărtate, a aduce în lumina conştiinţei posibile

corespondențe în univers : „daher kommt das Wort Witz, als die Kraft zu wissen, daher «witzigen», daher bedeutete er sonst das ganze Genie, daher kommen in mehreren Sprachen dessen Ich = Mitnamen Geist, esprit, spirit, ingeniosus". Într-adevăr, Marino e un om de „spirit" în modul lui Jean Paul, extinzîndu-se și asupra „spiritului plastic" (Jean Paul e un metaforist înverșunat), a jocului de cuvinte împins pînă la calambur. Din cauza aceasta, Marino e foarte înclinat spre bufonerie. Despre Mùrtola, care a tras cu pistolul în el, scrie : „doveva venir con l'epistole e non con le pistole, con lo stile e non con lo stiletto..." În legătură cu purecii care-l pișcă în închisoare face niște aluzii la Luigi Pulci, care sînt adevărate „freddure". Un calambur cu *topo* (șoarece) și *topica* i se pare așa de excelent încît îl repetă. Observațiile asupra limbii franceze sînt niște calambururi sonice prin care se caută a se scoate un sens contrar dintr-un cuvînt francez citit italienește. Citățm numai unul : „Il far colazione si dice «digiunare»". Cînd Marino este mai imaginos se observă că intenția lui nu e atît de a satisface ochiul cît de a stabili apropieri inuzitate, chiar paradoxale. Limba este „ostetrice degli animi", gura „un'animata lira, dove invece di corde sono i denti". Detractorilor „anche le rose putono". Ouăle sînt așa de stricate că nu e unul „che non sia gravido di un basilisco". Mùrtola a voit „să se nemurească cu moartea" lui Marino. Și multe altele de felul acesta.

Sensualitatea lui Marino şi a marinişti1or trebuie lămurită. Ea nu reprezintă un caracter exclusiv, pentru că aceeaşi elementare lascivităţi le găsim la toţi poeţii fără deosebire. Marino nu-i de loc refractar temelor grave şi sacre şi o lungă compoziţie, între altele e scrisă *In morte di sua madre*. Nici n-am putea îndrăzni să afirmăm că Marino n-avea sentiment. Ca şi anticii, el nu ştia să-l obiectiveze, crezînd că-l poate inculca prin simple idei. Lirica lui Marino este esenţialmente abstractă, încît senzualitatea e o impresie rezultată din faptul că acele cîteva plasticităţi au rămas izolate pe un schelet. Un poem pentru Marino e un lung discurs, frapat din loc în loc cu cîte un *„concetto"*, cînd nu e un catalog întreg de *„metafore piacevoli"*, cum este următorul sonet definind conştiinţa :

Vierme nemuritor care cu dinte secret
rozi mereu gîndurile muşcătoare,
cîine intern care asurzeşti urechile
minţii leneşe cu perpetuul lătrat,
vultur iute... etc.

Imaginile sînt excelente şi s-ar putea scrie cu ele cîteva sonete, avînd ca poantă o singură imagine : viermele nemuritor sau cîinele intern care latră. Dintr-un singur element de mai sus, Baudelaire a făcut un sonet zguduitor culminînd cu

Et le ver rongera ta peau comme un remords.

Lui Marino nu-i lipsea fondul liric, dovadă acel sonet narînd o întîlnire nocturnă în lătratul cîinilor

şi gălăgia familiei deşteptate a fetei sub protecţia lui Amor care dă invizibilitate :

Deschisei uşa scîrţîitoare şi cruntul paznic lătrător
Al pragului mă muşcă de picior ;
Vegheau slugile şi luna
Răsări pe cer mai clară ca niciodată :
Lilla mea inveşmîntată în alb
Îmi înconjură mulţeşte gîtul cu braţele,
Dar, gălăgioşi, ai casei alergară
Iar eu îngheţai ca gerul, tremurai ca frunza.
N-aş putea spune de nu cumva vederea
Nu le fu luată de lumina
Dublului soare al dulcilor ei ochi.
Amor ieşi înainte-mi cu aripile
Şi poate fui înconjurat de negura deasă a suspinelor
Încît devenii invizibil pentru ceilalţi.

Popularele „sărutări" ale lui Marino nu erau lucru nou. Punctul de plecare e în Catul (*Ad Lesbiam*) :

Da mi basia mille, deinde centum ;
Dein mille altera, dein secunda centum.

Prin Jan Second, prin Ronsard tema devenise curentă :

Pour effacer mon émoi,
Baise-moi.

Totul la Marino se reduce la găsirea vreunei „dilicatura gentile" la rece, căci nu poate fi vorba de vreo spontaneitate sensuală în asemenea încordare artificioasă. Gura este coraliu care muşcă şi rănind

ajută, un „rubin moale" pe care îl suge „amante anima". Limbile se dueleazâ :

Entran scherzando in giostra.

Gura mai este trandafir încărcat de rouă şi frecventat de albine, iar sărutarea, miere iblee, zahăr de trestie. Sînii sînt „alpi d'avorio". Dar atîta tot. Cu greu ai găsi plasticităţi mai evocatoare. Putem bănui că în vremea lui Marino surprindeau imagini azi şterse şi preţioase, a numi de pildă pădurea „secretar" al durerilor, „secretario fedel de' suoi dolori", iar inconstanţa în dragoste, „cameleonte".

Examinînd lirica secentescă, Croce constată varietatea condiţiilor sociale ale femeii cîntate de poeţi : doamnă, servitoare, cerşetoare, sclavă, balerină, legătoare de cărţi, adunătoare de castane etc., precum şi interesul pentru diformaţii fizice (oarbă, şchioapă, mută, bîlbîită, guşată, ştirbă), şi în fine pentru femeile urîte, pentru „le belle donne totalmente brutte". E just să adăogăm că adesea asemenea poezii au ton burlesc, însă nu mai puţin ele sînt dovada unui „fior nou". Faptul că Marino cîntă văduvele tinere îmbrăcate în „manto di notte ed abito di morte" e un indiciu de satanism romantic. Poetului îi place de asemeni femeia înaltă.

Colei, perchè si vede
che di statura eccede...

(asta aminteşte pe „tînăra uriaşă" a lui Baudelaire), femeia cu obraz matur, „la bella mora", ţiganca

(*Zingaretta leggiadra*), sclava brună, elogiată în termeni biblici :

Nera si, ma se' bella...

Şi acesta e un timid preludiu la baudelairiana femeie de coloare :

Bizarre déité, brune comme les nuits.

Şi Baudelaire arată interes pentru cerşetoare, bătrîne, orbi, în acelaşi spirit de paradox. Secentiştii au celebrat „in cento modi" (zice Croce) pletele : părul negru, părul roşu. Giovan Leone Sempronio cîntă „i capelli fasciati dopo la lavanda", părul legat după spălatul pe cap. Evident şi Marino va evoca părul de aur, şi părul de coloarea cernelii.

La fel Baudelaire (urmat de Mallarmé) va fi cîntăreţul părului :

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !

In chip timid secentiştii se îndreaptă spre intuiţia „simbolurilor". Fascinaţia pe care o exercită asupra lor anume animale decorative, porumbel, păun, prevestesc parnasianismul şi simbolismul. Marino (simplificînd puţin) :

Desfacă mîndra porumbiţă la soare
şiragul graţios de mărgele
al gîtului pompos ;
deschidă păunul superb
bogata sferă
a penelor constelate.

Croce mai observă că aceşti poeţi au fost atraşi de apă şi de variatele ei jocuri şi face apropieri cu d'Annunzio. Marinişti sînt tentaţi nu de cascade şi cataracte ci de apa captată, rezervoare, debite artificiale, bazinuri, jet d'eau-uri, deşteptînd sentimente de somptuozitate şi melancolie monumentală. Odată, Marino aduce şi o viziune de paradiziac acvatic. Îşi închipuie a se lăsa într-o mare pacifică la o pădure de corali spre a oferi iubitei două trunchiuri de cîte o sută de ramuri :

Azi am mers singur şi am cercetat
cu trudă adîncurile de cristal
şi din stîncă aspră şi ascuţită de la fund
am smuls cu putere şi sudori
două trunchiuri de cîte o sută de crengi.

În general poetul barochist se distinge prin aceea că urmăreşte o problemă de plastică, făcînd uz de „ingegno şi de „genio" şi urmărind plăcerea, „gustul", Poezia n-are drept scop „l'ammaestrare ma il dilettare", nu depinde „dalla politica, ma dalla sofistica e dalla retorica". Marinistul e un speculativ al formei, un poet pur, cum zicem azi, proclamînd autotelismul artei. Experienţele sale nu sînt de viaţă, ci de artă. Dacă ar ţine un jurnal ar fi unul de atelier. Clasicul se preocupă de legile morale, romanticul explorează fizica şi metafizica, întîiul are înainte un canon, al doilea un ideal, barochistul are gustul şi ingeniul cu care verifică şi multiplică

formele. Poezia se confundă integral cu arta. În înțelesul acesta marinistul e în căutare de senzații noi estetice, care vor duce totuși la o îmbogățire a conștiinței. Căci dacă negresa atrage atenția barochistului cu luciul de abanos al pielei, mai tîrziu romanticul va pune problema destinului omului de culoare.

Interesul artistului îmbrățișează lucruri sublime și meschine. Girolamo Preti cîntă un cal barbar, „emulator cu vîntul“,

alergător iute și zburător fără aripi

și o „donna a cavallo“, de care animalul e mîndru :

mișca repede pașii asemeni vîntului
și se mîndrea de-așa măreață sarcină.

Gerolamo Fontanella face elogiul înotătoarei :

Am văzut pe Lilla, sărind de pe țărm,
dintr-un salt, ca steaua dimineții.

Același conjură ploaia, descriind seceta :

Tragică e pădurea, iar muntele arid și singur
are mantia și coama bătute de pulbere,
pămîntul seamănă cu cîmpul Etiopiei.

De asemeni delfinul care-și saltă coada din mare la Posilipo :

Delfinul încovoiat,
Cu coada în furcă, saltă prin cristale.

Pietro Michiele face o exclamație nopții :

O, noapte, împărătească mîndră
a stelelor.

Patul i se pare lui Tommaso Gandiosi o navă pe mare :

Adesea îmi pare o mare turburată și cruntă
pe care sînt gluma austrului și acvilonului.

Anume instrumente fizice încep să capete semnificație poetică (ceasornicul, ochelarii) și nu fără ingeniu. De pildă Bernardo Morando în *L'amante e gli occhiali :*

Am fost linx înainte, dar apoi cînd ridicai ochii
La prea luminosul obiect al ochilor tăi
Ca o bufniță rămăsei orbit de soare.

Giuseppe Battista dedică versuri escopetei, *Lo schioppo :*

Lasă, Moarte, secera, inutilă
Și cu unealta în fața căreia nu-i scăpare
Învață de la lume să trăznești lumea.

Mariniștii sînt îndeosebi poeți de interior și de boudoir cîntînd spălarea și uscarea părului, îmbrăcarea în fața oglinzii, pieptănarea „capului inculț", împletirea cozilor, gropițele în obraz, alunițele, mănușile de mătase, pieptenele rupt, evantaiul. Nu ocolesc nici invaliditatea, dintele căzut, piatra la rinichi. Aceasta din urmă e o temă din care în

culegerea lui Croce sînt două poezii și una a lui Ciro de Pers foarte bună :

> Știu că pe aceste pietre își ascute armele
> moartea, și în viscerele mele se naște
> marmura care îmi va acoperi mormîntul.

Insectele mici, greerele, musca căzută în călimară, fluturele la lampă, păduchele de cap („fiarele de fildeș", cum le zice Anton Maria Narducci în vestitul lui sonet) se bucură de atenție. Purecele surprinde prin dimensiunea lui mică. În afară de sonetul lui Giuseppe Artale datorăm lui Paolo Zazzaroni *Epitaful unui purice :*

> Bun arcaș a fost cine mi-a luat sufletul,
> Ca atom credeam că sînt nemuritor.

Dintr-un simplu spirit de contradicție a comunului se închină versuri și broaștei (Antonino Galeani) :

> Fiică a noroiului și a ploilor de vară,
> limbută verde în sînul undei.

Însă mai tîrziu se va dezvolta de aci tema animalului damnat. Atenția cade asemenea asupra unor elemente somptuoase, minerale ori vegetale : rodia (va interesa și pe Paul Valéry), bulgărele de zăpadă, hermina (*L'Ermellino*). Pentru aceasta din urmă Fontanello găsește o imagine excelentă :

> Animal placid și grațios
> cu blana de moale zăpadă.

Apoi urmează cîteva alimente subtile, băuturi, precum mierea, laptele, vinul. Acestea sînt ce-i

drept teme foarte vechi de poezie agrestă şi anacreontică. Marinişti le înnoiesc, ca Filippo Massini, fiind vorba de vin :

Du-te, Volpin, sub pămînt la micul vas
încins cu fier, şi scoate buna băutură
cu coloare de topaz şi de chihlibar auriu
fără de care nu îndrăznesc niciodată să merg în Parnas.

Dar Seicento se îmbogăţeşte cu sensibilitatea pentru cafea, ceai, ciocolată, asupra cărora se citează felurite tratate. Ludovico Ferd. Marsigli a scris despre cafea (*Bevanda asiatica*), există un tractat nou, din 1685, *De potu caphé, de Chinensium the et de chocolata*. Despre acestea s-ar putea spune multe lucruri, Magalotti, care de fapt e un barochist, cere în versuri cafea şi ceai :

Aleargă Ali,
Adu aci
Vasul mare de cafea.
Mica urnă
Lungă şi îngustă
Plină vîrf cu iarba ceai.

Acelaşi cîntă şerbetul la gheaţă :

Brumă ? da, da, brumă,
O vei vedea curînd. Dar ce te-ameninţ ? Aşteaptă :
Nise, desfă capacul aurit
Al acelei chisele şi scoate afară
Cu mîinile tale trandafirii
Zăpezile îmbălsămate...

În același timp Magalotti e sensibil la parfumuri. Bartolomeo Dotti cultivă în versuri fumatul :

Această trestie este pana mea și acest fum
îmi slujește drept cerneală genială
cu care scriu în volumele aerului
în cifre vagabonde durerile noastre.

*

Trecînd la Luis de Góngora y Argote (1561—1627), vom constata cu mai multă claritate o notă comună la poeții barochiști, și anume agorafobia, frica de marea viață civică. De la Anacreon și Horațiu pînă la Delille exista un tip de poet indiferent la istorie, peripatetic în plină furtună. Góngora mai mult decît Marino este un epicurean, care caută oțiul agrest spre a-și desfășura industria lui de rime. Nu poate să iasă poezie tumultuoasă și sublimă dintr-o astfel de ocolire a pathosului, însă cînd e simplu, Góngora scrie grațioase evocări de tihnă solitară :

Să-mi fie mie cald
și rîdă lumea.
Ocupe-se alții de stăpînirea
lumii și de monarhiile ei.
Zilele mele le stăpînesc
untul bătut cu zahăr și pîinea proaspătă
iar în diminețile de iarnă
siropul de portocale și rachiul de drojdie
și rîdă lumea.

Cu carîmbii de antilopă, poetul cutreieră cîmpurile în căutare de iepuri şi de Muze. Noaptea, cît îl lasă purecii, doarme, iar ziua, ca şi Machiavel, petrece la crîşmă :

La crîşmă alte dăţi
îi trăgeam o tăbăceală bună
primarului la cărţi
şi popii la şah.

Programul zilnic e sobru :

Să mă culc devreme
şi să mă scol la zece
iar la unsprezece piuliţa
să sune ca să dea pîntecului de mestecat.

y ándese la guaita
por el lugar.

În acel stil familiar, Góngora a scris eminente versuri, cîntînd viaţa simplă :

Soră Marica,
mîine fiind sărbătoare,
tu nu te vei duce la prietenă,
nici eu la şcoală.

Îţi vei pune ilicul
şi fusta bună,
dantelă la gît,
scufă şi reţea ;

și mie or să-mi pună
cămașa mea cea nouă,
surtuc de dimie albastră,
ciorapi groși de lînă.

Și de-o fi vreme frumoasă
voi purta pălăria
pe care mi-a dat la Paști
doamna bunică-mea,

și șnurul roșu
cu care s-o leg
pe care mi l-a adus vecinul
cînd a fost la bîlci.

Vom merge la liturghie,
vom vedea biserica,
ne va da un gologan,
mătușă-mea olăreasa.

Vom cumpăra cu el
(să nu știe nimeni)
roșcove și năut
să avem drept merinde ;

și pe seară
în piață

eu mă voi juca cu taurul
şi tu cu păpuşile

împreună cu cele două surori
Juana şi Madalena,
şi cu cele două verişoare
Marica şi chioara

şi dacă mama o vrea
să-ţi dea castanietele
vei putea să joci
cu ele în uşă ;

şi la sunetul tamburinii
va cînta Andreuţa cîntecul
Nu mi-au fost de nici un folos
ierburile, mamă.

Iar eu din hîrtie
Voi face o livrea
vopsită cu mure
ca s-arate bine,

şi o tichie
cu multe creneluri ;
îi voi pune ca panaş
cele două pene negre

din coada cocoşului
pe care colo în grădină
l-am roşit,
de lăsatul secului,

şi pe o trestie lungă
voi pune o flamură
cu doi ciucuri albi
la tiv ;

şi căluţului meu
îi voi pune cap
de piele brodată,
două aţe drept hăţuri

şi voi păşi pe uliţă
umblînd în buiestru.
Eu şi alţii din cătun,
în număr de mai bine de treizeci

vom juca din beţe
lîngă piaţă
ca să vină Barbolilla
şi să ne vadă,

Barbola, fata
brutăresei,

care-mi dă
furtă cu unt

fiindcă de cîteva ori
eu şi ea
făcurăm nişte năzdrăvănii
îndărătul uşii.

O aşa de ingenuă intimitate poate să nască întrebarea dacă există gongorismul. El există, întîi în forma căutării conceptelor de natură a stîrni *„la maraviglia"*. Astfel, fiind vorba de mersul ţanţoş al fetei Anica, Góngora găseşte cu cale a se exprima astfel :

Cînd calcă amîndoi
parcă e încălţată cu ciubote de grindină
care căzînd sare
izbind mărunt,
pasul său scamănă
mult cu piperul
şi puţin cu mustarul.

Sînt nişte analogii paradoxale pînă la calambur, deşi ideea de grindină pentru o încălţăminte bubuitoare nu-i lipsită de raţiune acustică. Dar e altă poezie cu un *witz* mai surprinzător. Poetul a stat în frig la fereastră şi piciorul a luat în aşa fel aparenţa unei pietre unghiulare, încît cîinele doamnei, ridicînd piciorul a udat gheata :

Ce de nopţi reci,
gerul m-a făcut astfel

că m-a judecat drept zid de piatră
ciinele tău,
şi ridicînd piciorul
cu un gest gentil
îmi stropi cu argint
ghetele negre !

Cu *Soledades*, Góngora, fără a-şi modifica radical fondul, trece la o poezie hermetică ce face disperarea cititorilor neiniţiaţi. S-a şi vorbit de „nihilism", însă Góngora nu merită această calificare. Poetul se exprimă *a lo culto*, făcînd mare paradă de mitologie, uzînd hiperbola şi condensînd în aşa chip tropii încît fără o analiză răbdătoare nu poţi descurca firul narativ. Însă, descifrînd, îndată îţi dai seama că hermetismul este de ordin gramatical. Tema este idilică, întîia *„soledad"* fiind *„boschereccia"* şi a doua *„piscatoria"*, adică una silvestră şi alta maritimă. Să analizăm puţin *Soledad primera :*

Era al anului anotimp înfloritor
în care mincinosul răpitor al Europei
— jumătate lună armele pe frunte,
şi Soarele toate razele părului său —
lucitoare onoare a cerului,
pe cîmpuri de safir paşte stele.

Cine-i acela care paşte stele şi a răpit pe Europa ? Evident Jupiter, în chip de taur. Va să zică sîntem în zodia taurului, între 20 aprilie şi 21 mai şi teribilul text se traduce aşa :

Era în anotimpul înfloritor în aprilie sau mai,
Cînd Jupiter răpitorul Europei travestit într-un taur

— cu coarnele în semilună drept arme pe frunte etc. etc.

păştea stelele pe cer de safir.

Apoi se vorbeşte de un tînăr naufragiat care se lamentează :

Al mereu în munte opusului pin
la inamicul Notus,
nefericit membru rupt
— scurtă tablă — delfin nu fu mic
imprudentului pelerin
care unei Libii de unde drumul său
încredinţă şi viaţa unui lemn.

Să interpretăm. Cine este inamicul Notus ? Un vînt meridional. Aşadar o scîndură scurtă, ruptă dintr-un pin, adică de fapt dintr-o corabie, făcută din pinul care stă mereu în bătaia vîntului, sluji drept delfin, pe spinarea căruia imprudentul tînăr îşi încredinţă viaţa unui lemn pe o Libie, adică într-un deşert de valuri. Acum naufragiatul sosind la ţărm îşi stoarce hainele şi le întinde la soare să se usuce. Aceste lucruri simple în stil cultist sună astfel :

Gol tînărul, cît haina
Din Ocean a băut
o face să restituie nisipului ;
şi la soare o întinde îndată,
care, lingînd-o abia
cu dulcea sa limbă de temperat foc,
încet o acoperă şi cu stil suav
unda mică o suge din firul mic.

Oricare a înțeles că se vorbește de evaporarea apei din țesătura hainei.

Acum, întunecîndu-se și văzînd o lumină la o colibă, tînărul se îndreaptă spre ea. Îl salută niște păstori de capre, care apoi îl invită la masă pe un „pin pătrat".

Lapte pe care l-a văzut exprimat Alba în acea zi
— în vreme ce pierdea
crinii alb a frunții frumoase —
îi dau gras și rece
impenetrabil aproape la lingură
al bătrînului Alcimedon invenție rară.

Fondul îl constituie o senzație palatală : e vorba de un lapte foarte închegat și congelat. Formal, se uzează *a lo culto* de termeni prețioși, de lapte *impenetrabil* la lingură, lapte *exprimat* (muls).

Tînărul mai căpătă și al doilea fel de mîncare :

Cel care al caprelor fu de două ori o sută
soț aproape un lustru — al cărui dinte
nu iertă nici un ciorchine nici măcar în fruntea
lui Bacchus, necum pe lujer —
(ca triumfător mereu în luptele geloase,
îl încoronă Amor ; mai mulți rivali fragezi
scurți de barbă și duri, nu, de corn
răscumpărară cu moartea sa atîtea vițe)
servit ca pastramă,
fire de purpură este de cîrmîz fin.

Textul sperie, însă e foarte simplu. Tînărului i se oferă pastramă de țap. Acesta timp de un lustru (ter-

men cult pentru cinci ani) a fost soţul a două sute de capre şi spaima viilor, a fost totdeauna învingător în luptă cu alţi ţapi pînă ce alţii tineri şi cu cornul slab, însă mai numeroşi, l-au răpus.

E de prisos a mai continua exegeza. Tînărul se culcă puţin, apoi se scoală şi contemplă priveliştea, o munteancă cîntă, un muntean face lungi consideraţii asupra naufragiilor, apoi urmează o nuntă de *„labradores"*, cu jocuri şi coruri.

În *Soledad segunda*, sîntem în mediu maritim. Un străin e primit de un pescar, la masa căruia se dă „mîncare prolixă de pescărie", apoi un venerabil insular îl călăuzeşte. Stilul descriptiv e acesta :

> Apa ruptă în pietre mărunte
> era teorbă sonoră cristalină.

Góngora a găsit singur un termen potrivit pentru acest sonet de lirică : poezie „opacă". Nu e vorba, cum s-a văzut, de o opacitate mistică ci de o manieră hieroglifică pentru care se cere mai mult efort vizual şi cerebral. Lectorul trebuie să fie erudit ca să prindă îndată aluziile. Efectul este azi un amestec de admiraţie şi sentiment comic. Oriunde arta pune stăpînire totală, izgonind viaţa, se naşte bufoneria. Şi Marino şi Góngora sînt nişte *„truhanes"* lirici. Cît despre izolarea în pădure şi la ţărm (titlul *Soledades* o sugerează) sau în satul patriarhal, ea duce, cînd este excesivă, la convenţie.

Ar fi o eroare să condamnăm pe Marino şi pe Góngora. Ei sînt nişte remarcabili artişti şi în parte

și poeți. O poezie fără „*maraviglia*" tehnică, fără procedeu opac și condei *a lo culto* este negarea însăși a artei, căci arta cultivă tocmai plăcerea parabolei și elipsei. Spuneți plat că naufragiatul a mîncat laptele prins și tot efectul plastic ieșit din confuzia dintre lichid și solid, animal și mineral a dispărut. Cultismul și opacitatea sînt valabile totuși în măsura în care descoperă miracole adevărate. Sub regimul lunii lucrurile iau forme inedite. Una este a spune „șerbet" și alta „zăpadă îmbălsămată". Ultima expresie prețioasă e o sporire a universului, ideea unor zăpezi care au absorbit balsam. Comestibilul capătă accepție geografică. În ultima analiză Marino și Góngora sînt exponenții metaforii ca instrument în sine. Metafora reprezintă însă numai un detaliu al poeziei care în esență rămîne o proiecție a Eului nostru inedit.

(Jurnalul literar, 1948, nr. 3)

UN VOLUPTOS AL PARFUMURILOR

Despre contele Lorenzo Magalotti (1637—1712) istoriile literare spun puține lucruri și stereotipe. Era din descendența științifică a lui Galileu, dintr-o serie succesivă aceleia a lui Evanghelista Torricelli, inventatorul barometrului, și Vincenzo Viviani, traducătorul lui Euclid. Generațiile se urmează mai departe în secolul XVIII și au ca notă fundamentală grija de a nu separa pe savant de societate și de literatură. Desigur că *Il Newtonianismo per le dame* al lui Algarotti (1735) e foarte în spiritul lui Fontenelle, căruia de altfel îi este dedicat, dar Galileu însuși nu era, dacă ne putem îngădui un anacronism, mai puțin fontenellian, fără a abdica o clipă de la cea mai severă disciplină experimentală. Savantul auster, de tipul Pasteur, veghind printre eprubete, inapt de alte bucurii în viață în afara jurnalului de laborator, e un specimen al ultimelor două secole. Aristocrat, Magalotti face o carieră de curtean. E gentilom de cameră al marelui duce de Toscana, Ferdinand II de' Medici, însoțitor al principelui Cosimo III, moștenitorul tronului, în călătorii de studii în Spania, Portugalia, Olanda, Anglia, Franța (singur fusese cu puțin înainte în Austria, Germania,

Belgia, Olanda, Anglia, Franța). Venit la tron în 1670, Cosimo îi dă felurite însărcinări diplomatice, prilej de călătorii în Flandra, Germania, Anglia, Elveția, Danemarca. În cele din urmă fu trimis la curtea imperială din Viena. Dizgrația ducală îi curmă cariera în 1678. O astfel de existență nu-i tocmai potrivită pentru o activitate științifică încordată, însă în limitele îngăduite de viața mondenă Magalotti e un om cu studii pozitive. Academia „del Cimento" al cărei secretar devenise în 1660 avea ca program tocmai experimentul în vederea lărgirii metodei galileene. Atît cît ne putem da seama din paginile alese ale operelor lui [1], fixarea cîmpului de observație și redactarea memoriilor revelă un om de o fineță a simțurilor surprinzătoare pentru epoca sa (cel puțin în raport cu prejudecățile noastre despre această epocă). N-ai crede că sub o perucă așa de barocă se ascund așa de subtile gînduri.

Un număr de experiențe sînt din domeniul acusticei. Magalotti studiază propagarea sunetelor. Memoriul acestor observații conține fraze și comparații de contemplativ pe marginea apelor stangnante. Reținînd imaginea de proveniență stoică a undelor sonore propagîndu-se ca cercurile unei ape stătătoare în care s-a aruncat o piatră și controlînd afirmația lui Gassendi că indiferent de mărimea proiectilului în apă undele merg la țărm cu iuțeală egală, Magalotti zvîrle pietre de felurile dimensiuni și constată

[1] *Le più belle pagine di Lorenzo Magalotti* scelte da Lorenzo Montano, Milano, Trèves, 1924.

— „'sia detto con pace di quel grand' uomo" — că cu cît piatra e mai mare „tanto i cerchi giungono più veloci alla riva". Alte experimente acustice se fac cu piese de artilerie.

Curioase, ieșite dintr-o înclinare către fantasticul științific, pot să pară azi acele „esperienze intorno al progresso degli artifiziali agghioacciamenti e de' loro mirabili accidenti". Într-un balon de sticlă cu un lung gît subțire și gradat, Magalotti punea apă pînă la a șasea parte a gîtului, apoi o supunea unui mediu refrigerent de gheață cu sare, voind a surprinde clipa în care fluidul se solidifică. El observa că după faze tipice de diminuare de volum, dilatație, expansiune, apa îngheța brusc fără nici un act intermediar între fluiditate și soliditate. Putem afirma în toată certitudinea că interesul lui Magalotti pentru procesul înghețului îi venea din obișnuințele de societate. Se consuma atunci cu delicii înghețata și savantul nostru avea rețetele lui. „Il s'est amusé — zice Ginguené — à enseigner la manière de faire la chocolat, les glaces et d'autres friandes bagatelles". Dar este și o cauză mai subtilă, Magalotti, mai mult sau mai puțin meridional (născut la Roma), are o mare sensibilitate la temperatură, un sentiment delicios al răcoarei. El binecuvînta arșița verii, fiindcă astfel putea să se bucure, aruncîndu-și peruca și îmbrăcînd un camizol de pînză de Olanda, de umbra apartamentului bine ferit de soare prin obloane și să consume alimente ținute la gheață: „Entrate in un appartamento terreno, che dopo aver ricevuto il fresco

della notte, e dopo annafiato e rinnafiato la mattina di buonissim'ora, è stato calafatato de tende, da stuoie, da vetri, da imposte, e talora da cortine di tele finissime infradiciate d'acqua, e talora d'aceti odoriferi. Entrate per le camere non più illuminate da spiragli di quanto basta per non dar del capo nelle mura : vedete cosi tra chiaroscuro ogni cosa coperta di gelsomini che fanno armonia sul basso continuo delle cunziere disposte sopra le tavole, che vi profumano l'aria a freddo e vi rimettono gli spiriti per l'odorato ; buttate giù il ferraiuolo, la parrucca, e vi sentite riavere ; vi spogliate, vi mutate, e vi sentite rinascere ; vi mettete una camiciuola di tela d'Olanda e un barrettino in testa stati tra' gelsomini ; vi sdraiate sopra un letto da riposto, e aspettate che sia in tavalo. Andate a tavola : dalla minestra in poi, tutto è gelato : fragole, fichi, popone, vino, acque, insalata, frutte". Două veacuri mai tîrziu Samain captiva pe contimporanii săi cu senzaţii asemănătoare.

Dehors le soleil brûle, et la muraille cuit
Rapprochons les volets, faisons presque la nuit
Afin qu'ainsi la selle, aux ténèbres plongée,
S'embaume toute aux fruits dont la table est chargée.
Maintenant, va puiser l'eau fraîche dans la cour ;
Et veille que surtout la cruche, à ton retour,
Garde longtemps glacée et lentement fondue,
Une vapeur légère à ses flancs suspendue.

Fiind la Viena, Magalotti se întrece în gesturi de delicateţă cu un agă turcesc. Acesta îl tratează cu muzică orientală şi probabil cu cafea. Contele italian

îi răspunde cu muzică de violină şi de harfă şi cu o gamă de înghețate : „Vi tornai il giorno dopo e portai una furia di sorbetti e ciocolati in garapègna, di frutti ghiacciati, o per dir meglio di ghiacci in forma di frutte e col sapor delle medesime frutte..." Aga (relativitate a gusturilor !) nu fu suficient de sensibil la tratația contelui. Ceea ce admiră Magalotti la chinezi (*Relazione della China*) este că mănîncă fructele înghețate : „Raffreddano bene le frutte con un poco di maggior garbo, amandole fortissimamente ghiacciate". De asemenea, niște salate umplute cu alge şi niște perne din fîşii de trestie de India umflate un aer, întreținînd răcoarea : Questa è una delizia incredibile : sono lisci come un marmo, e avvallano poco o punto, onde il capo regna sul suo guanciale senza punto rimanerne inghiottito ; oltre di che brandiscono sempre, sicchè pare d'aver la testa per così dire in su gli archi". În Spania, povestește în altă parte, era un individ care profesa ciudata meserie de a bea lichide reci în fața bolnavilor cu febră însetați : „Si parava egli davanti al letto, e sostenendo con tutt' e due le mani un gran rinfrescatoio di cristallo tutto appannato e grondante del gelo dell' acqua ond 'egli era pieno, facendo brindisi alla salute dell' infermo se l'appressava alle labbra, e con medesima stentata soavità con cui lotri si tirerebbe giù una giara di poche once, se lo beveva tutto ad un fiatto". Prin aceste „bevute visuali" bolnavul îşi potolea setea. Şi Magalotti adăuga : „Mi diceva mio fratello, il quale si era trovato a pagar parecchie di queste bevute visuali una

dobla l'una, che non è mai dicibile quel ch'ei sentiva in un misto di gola, di ristoro, di maraviglia, di dolcezza, di liquefazione". La cataractele Nilului, descrise cu mare precepție a fenomenelor catastrofale, el reține îndeosebi amănuntul că valul de apă, făcînd în cădere o perdea, lasă un loc uscat îndărătul lui, în a cărui răcoare trecătorii pot sta : „Quello però che c'è di più mirabile e dirò anche di più dilettevole, è che l'acqua si scaglia dalla cima del dirupo con tal veemenza, che adattandosi in tutta la sua massa a formare un arco viene a lasciarsi sotto spazio bastante per un asciutto e delizioso passeggio..." Cele două poezii pe care le extrage alegătorul paginilor alese cîntă una pasărea paradisului, alta *la sorbettiera*, recipientul cu înghețată, căci astfel trebuie numit *il sorbetto*, șerbetul, dulceață din zeamă de fructe solidificată la temperaturi joase. Magalotti evocă „zăpezile îmbălsămate", „sudoarea", adică bruma de pe vasul cu mireasmă de vanilie și coajă de portocale :

Sudor ? sì, sì, sudore
Tosto il vedrai. Ma che minaccio ? Aspetta :
Nise, di quell' urnetta
Svolgi la vite aurata, e tranne fuore
Con le tue man di rose
Quelle nevi odorose...

Brumă ? da, da, brumă,
O vei vedea curînd. Dar ce te-amenință ? Așteaptă :
Nise, desfă capacul aurit

Al acelei mici urne şi scoate afară
Cu mîinile tale de rază
Zăpezile îmbălsămate...

Nise, tu eşti cu atît mai frumoasă
Cu cît mai aprinsă de căldură, vino
Şi soarbe această viaţă nouă
În chip de ger.
Nu-i delicioasă ? Faima ei
Este de a te plăcea.

Nise, tu iscodeşti şi cercetezi
Aci cu nările, aci cu limba expertă
Ce miros rătăcitor, nesigur
Amestecat cu un anume gust se exală din chesea ?
Ce zici ? Iasomie ?
Să vedem dacă ghiceşti...

Inocentă şi neştiutoare
Îţi baţi zădarnic capul
Cu tot soiul de bănuieli.
Ştii ce e ? Fiica cea mai plină de mireasme
a brazdelor indice,
Bruna vanilie.

Cufundată multă vreme
În sarea albă pe care, dulce, ne-o trimite

Pernambuco şi Bahïa
O pătrunde atît de suav cu parfumul
Încît îţi merge la inimă
Mai mult ca balsamul decît cu dulcele.

Aici mîna ta iscusită
Să stropească şerbetul storcînd coaja parfumată
A acelei portocale ilustre
Care a binevoit să călătorească
Din China pînă la Tago
Şi cu care Toscana se străduieşte a se îmbogăţi.

Dar mai presus de toate Magalotti este un *„delicato odorista"*, un om cu urechile disarmonice, dar cu nasul armonic, apt să adulmece *„l'arie dell'odorato"*. Spunînd acestea, el făcea o transpoziţie, însă noţiunea transpoziţiei şi cuvîntul însuşi le avea, de vreme ce în comentariul asupra lui Dante aprobă confuzia între imaginile vizuale şi cele sonice în „per lo fioco lume" : „Transposizione mirabile di quel ch'è proprio della voce per esprimer con maggior forza quel che s'appartiene alla vista. Similmente nel primo canto, v. 60, per significare l'ombra della selva disse : dove'l sole tace." Într-un apartament îl urmărea un miros persistent de vanilie, deşi parfumurile ce fuseseră risipite prin odăi nu aveau nici o legătură cu exotica mirodenie. Prin ce mister, se întreba Magalotti, rezulta o asemenea mireasmă ? Şi evoca emanaţiile mobilelor (brad, nuc, castan, vopsele) : „Ora, che lavoro si possa esser fatto di questi odori dall'inverno dell'anno di là, o

più tosto da tant'anni che poco o assai ho abitato in queste camere, che impastamenti aerei, che alleanze, che matrimoni invisibili possano esser saguiti tra questi fumi, tra queste esalazioni, non esclusone quelle che possano considerarsi uscite da due vecchie soffitte d'abeto, dagli usci e dall'imposte delle finestre di castagno, dai telai di noce, dalle mestiche delle tele, dai colori delle pitture, dalle fascine e dalle legne che vi si sono abbruciate, e, per non lasciare indietro niente, dal fumo delle minestre che vi si sono mangiate, onde abbia a nascere questo figliuolo così assolutamente irriconoscibile ?" Magaletti se ocupa cu distilarea parfumurilor, avea „*fonderia*", ca atîția din contemporanii săi. El însuşi vorbeşte de o *Accademia degli Odoristi cavalieri.* Cu o siringă de argint se pulverizau parfumuri prin odăi. Magalotti avea odată în camera lui pentru pulverizaţiuni patru parfumuri : *fior d'aranci, mortella, triboli e rose damaschine.* El se delecta firește şi de miros, dar şi de fina bură risipită în aer, de acel *spolvero di finissima e quasi impalpabile rugiada ch'esce dalla siringa.* Distingea, ca şi în materie de culori, parfumuri cardinale : *il muschio e lo zibetto, e i gigli e i tuberosi, e i caracolli.* Clasifica miresmele geograficeşte. Parfumurile Americii intrau în categoria *aromatico morbido : Balsamo nero liquido, balsamo bianco in lacrima, ànime, quinquina, tanto quella che cola esternamente dalle scorze, quanto quella che fa in quelle mandorlette che in Ispagna chiamano pepitas ; sandali odorisi di più sorte, legno violetto di Brasile, che sa di viola mammola ;*

ciaccherenda, zidra, aloè bianco, palo d'aquila... cacao, vainiglia. Tămîia asiatică este severă, maiestuoasă, ieroglifă olfatică. Scorţişoara defineşte Orientul, vanilia Occidentul. Ambra (chihlimbarul) era şi atunci foarte întrebuinţată. Se impregnau cu parfumul ei mănuşile, pieile, hainele [1]. Sultanul ar fi băut cafea cu zahăr amestecat cu ambră. Cu simţul relaţiilor universale, Magalotti evocă regiunile sălbatice ale Americii septentrionale unde locuitorii culeg ambra „che non cosí poca nè cosí mediocre l'Oceano del Nord getta alle spiagge della Florida, dal Caravagnal al Capo di Sant'Elena". În chip asemănător André Chénier cînta mai tîrziu ambra scursă din brazii finlandezi :

> Ainsi des hauts sapins de la Finlande humide,
> De l'ambre, enfant du ciel, distille l'or fluide...
> De la Baltique enfin les vagues orageuses
> Roulent et von jeter ces larmes précieuses
> Où la fière Vistule, en de nobles coteaux,
> Et le froid Niémen expirent dans ses eaux.

Nu e nimic nou sub cerul poeziei ! Pagini, pînă la un punct ciudate pentru cititorul de azi prin materie, sînt acelea asupra mirosului de *buccheri.* Se

[1] Tînărul Cardenio pe care cavalerul Tristei Figuri îl întîlneşte în Sierra Morena purta pieptar de piele ambrată („un coleto hecho pedaços que sobre si craia, era de ambar"). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* compuesto por Miguel de Cervantes Saauedra. En Madrid, Por Iuan de la Cuesta, Ano 1608 (ediţie facsimilată, I), Cap. XXIII, p. 161. G. Parini în dialogul *Della nobiltà* afirmă că oamenii de lume miroseau a „muschio e ambra".

făceau atunci recipiente dintr-o substanță argiloasă odoriferantă, care parfuma apa și permitea combinații prin adause de alte miresme. Pînă la ce punct mergea rafinamentul ne arată rîndurile despre cabinetul subteran al cardinalului di Moncada din Madrid răcorit cu mese de marmură, parfumat cu vase de *bucchero* [1] și cu piei ambrate :

„Mura bianche, senz 'altro ornamento che di specchi. Gran tavolini di marmo: sopra, vasi da fiori freschi, e i fiori di mano in mano tutti i più odorosi della stagione ; sotto, più tosto bagni che catinelle di cunzie di più maniere di conce, e tutte sobresalientes. Nella facciata principale un grandissimo armodione nel muro, dalla volta al pavimento, con diversi palchetti. Un tutto buccheri d'India, un altro della Maya, un altro d'Estremoz, e uno di porcellane, ma tutte scoperte e tutte piene d'aceti e d'acque di fiori della maniera che sapeva farle il cardinale. Alle finestre, cortine di tela d'Olanda : e sopra il letto una coperta di pèlli d'ambra traforate con fodra d'ermisino colorato, e non m'assicuro bene se le portiere ancora non fossero della medesima stoffa. Tra le lue e le tre della sera, quando il Cardinale camera a llevato da ragozzo per la profumeria, scendeva nella Boveda con due o tre siringoni d'argento alla mano ; uno d'aceto, e gli altri d'acque alterate ricchissime ; e lasciate pur fare a lui."

[1] Despre vasele de *boccaro* sau *bucaro* fabricate în China cfr. A. Jacquemart. *Les merveilles de la céramique*. Deuxième édition. I., Orient, Paris, Hachette, 1868. p. 104.

(„Pereți albi, fără alt ornament decît de oglinzi. Mari mese de marmură ; pe ele, vase cu flori proaspete, și din cele mai parfumate ale anotimpului ; jos bazinuri mai degrabă decît tingiri cu trestii odorifere, cu conchilii de tot felul și toate *sobresalientes* (excepționale). În fațada principală un dulap enorm în zid din tavan pînă-n podea, cu multe rafturi. Pe unul buccheri de India, pe altul de Maya, pe altul de Estremoz, pe altul porțelane, dar toate descoperite și toate pline de oțeturi și cu ape de flori așa cum știa să le facă cardinalul. La ferestre cortine de pînză de Olanda : pe pat un macat de piei de ambră perforate cu căptușeală de hermisină colorată, și nu știu bine dacă cortinele de la uși nu erau de aceeași stofă. Între ceasurile două și trei seara, cînd Cardinalul era pe cale de a se scula, Francisco, un valet de cameră crescut de copil printre parfumerii, cobora în Boveda (boltă) cu două sau trei mari siringi de argint în mînă ; una cu oțet și celelalte cu ape de flori dospite ; și apoi, lăsați-l pe el !“)

Natural, cine e simțitor la parfumuri e sensibil și gustativ. Departe de a fi un *gourmet* în înțelesul francez (italienii sînt sobri la mîncare), Magalotti are satisfacții estetice în direcția alimentară. Lichidele, ca mai puțin brutale, îi excită curiozitatea. A băut odată la o doamnă venită din Olanda „*Bohea Tea*“, *thè Bu* : „La sua foglia dà nel nero arvolticchiata come il thè verde ; bagnata e distesa è notabilmente maggiore della verde ; e si prepara e si

serve nell'istesso modo. La differenza è questa, che dove la verde restata nella chicchera mostra un colore che dà nel giallo, quest' altra piglia il color di rose, e l'odore e il sapore tirano parimente alla rosa, come la verde alla viola mammola..."

(„...Foaia sa bate în negru, răsucită ca şi ceaiul verde ; înmuită şi întinsă e vizibil mai mare decît cea verde ; se prepară şi se serveşte în acelaşi chip. Deosebirea e aceasta, că în vreme ce cea verde rămasă în ceaşcă arată o coloare ce bate în galben, ceastălaltă ia coloarea trandafirului, iar mirosul şi gustul aduc asemenea a trandafir ; aşa cum cea verde aduce a micşunea...")

Altă dată cere în versuri cafea şi ceai :

Aleargă Alì,
Adu aci
Vasul mare de cafea,
Mică urnă
Lungă şi îngustă
Plină vîrf cu iarba ceai. [1]

[1] Interesul însoţit de o voluptoasă sensibilitate, care azi s-a blazat, este mare în secolele 17, 18 pentru băuturile atunci inedite : ceai, cafea, ciocolată. Huet, évêque d'Avranches, scrisese o elegie latină asupra ceaiului (1687 : Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*. II. Troisième éd., Paris, Garnier Frères ; acelaşi, *Port-Royal*, VI, p. 22. Huitième éd., Paris, Hachette) descriind *„la bouilloire"*, infuzia, efectele băuturii :

I, puer, them confestim in pocula misce :
Urget non solitus lumina nostra sopor.

Doi literaţi, abatele Massieu şi P. Fellon, compuseseră două poeme latine despre cafea (primul *Cafaeum*, al doilea *Faba*

Despre vinul de orez al chinezilor, Magalotti a auzit că e „bianco, limpido e tirato come ambra, e tinto d'un color giallo in oro bellissimo : ha un sapore assai delicato". Consumator de ciocolată, el are oroare de mîncările grele, rău mirositoare. Gustul chinezilor este pentru el „sporchissimo". Cu mirare notează că aceştia mănîncă picioare de cîine afumate, brînză de fasole. Dezgustător i se pare mai

---

Arabica). Fellon făcea descripţia rîşniţei de cafea *(le moulin à café)* :

> Machina nec deerit frangendis frugibus apta,
> Pyramidis vulgo cuneique imitata figuram.

Ludovico Ferd. Marsigli a scris despre cafea *(Bevanda asiatica)*, în 1685 apăruse un tratat *De potu caphé, de Chinensium the et de chocolate*. O aluzie, firește, găsim şi în *La gastronomie* de Berchoux (Vienne, chez Schrambl, 1819) ;

> Le café vous présente une heureuse liqueur
> Qui d'un vin trop fumeux chassera la vapeur.

Dar poetul titrat al cafelei este J. Delille *(Les trois règnes*, în *Oeuvres*, 10—11, Nouvelle éd., Paris, L. G. Michaud, 1824) care deplînge pe Virgil de a fi fost lipsit de ea :

> Il est une liqueur, au poëte plus chère,
> Qui manquoit à Virgile, et qu'adorait Voltaire,
> C'est toi, divin café.

O prăjea, o rîşnea şi o prepara singur :

> Que j'aime à préparer ton nectar précieux !
> Nul n'usurpe chez moi ce soin délicieux.
> Sur le réchaud brûlant moi seul tournant ta graine,
> A l'or de ta couleur fais succeder l'ébène ;
> Moi seul contre la noix, qu'arment ses dents de fer

ales sosul *mi-sso*, din făină de grîu stricat, „la quale ha un puzzo cosi orrendo e stomachevole che si cambierebbe talvolta dai più fetidi escrementi".

Fără îndoială, Manalotti este un voluptos. Delicateţa cu care chinezii se aşează în fotoliile lor obţine toată aprobarea lui: „Nè solamente ne'letti ma su le seggiole ancora s'adagiano i Chinesi molto delicatamente". Noţiunea sa de deliciu e corelativă unei mari capacităţi de a distinge nuanţa, putinţei de a surprinde „quelle mistiche interne trasmigrazioni dell'anima, revelantesi al senso soto diverse

Je fais, en le broyant, crier ton fruit amer ;
Charmé de ton parfum, c'est moi seul qui dans l'onde
Infuse à mon foyer ta poussière féconde ;
Qui tour à tour calmant, excitant tes bouillons,
Suis d'un oeil attentif tes légers tourbillons.

Delille pregăteа, cum se constată, cafea turcească, pe care o îndulcea cu „miere americană" şi o bea în „smalţ japonez".

O gravură, după un desen de Füssli din 1763 (Iosef Nadler, *Literaturgeschichte*, II-er Band, p. 34, Berlin, Proytäen Verlag, 1933) reprezintă pe Lavater şi pe Füssli în vizită la pastorul Spalding, sub o pergolă. Jos, se vede o „boyilloire" pe un „réchaud". Un personaj feminin oferă musafirilor ceşti cu cafea.

Ciocolata îşi are şi ea cîntăreţii săi. Tînărul „signore" din *Il mattino* de G. Parini avea obiceiul să uzeze de această băutură :

Dacă azi crezi că e cazul
De a da îndemnuri stomacului
Aşa încît căldura naturală să ardă după lege
Temperat, folosindu-ţi la digestie,
Alege bruna ciocolată, pe care ţi-o dă
Drept tribut Guatemalescul şi Caraibul
Care are coama împodobită cu pene barbare.

arbitrarie specie d'odore". E nevoie de un suflet „a fior di pelle" : „Altre poi sono vene indeficienti d'esalazoni soavissime, preziose, vitali, dirò anche ineffabili, perchè in verità non si saprebbe a qual altra fragranza, o naturale o composta, uno se le potesse paragonare : un incognito indistinto, lambiccato dall'assoluta simplicità d'una pura sostanza elementare ; uno spirito, un'essenza, un esempio, un'idea affatto nuova, originale, che per intenderla e raffigurarla per quella che ell'è, bisogna aver l'anima a fior di pelle..."

Lodovico Savioli Fontana își evoca iubita mînjită la gură de cacao :

Ceașca chineză să-și exercite
Fericită obiceiul
Și să întunece buzele trandafirii
Cu spume americane.

Bineînțeles și Delille evocă pulberea de cacao și vanilie :

Des sucs de l'indigo plus d'une étoffe brille ;
Le moelleux cacao s'enbaume de vanille.

Dar monografistul poetic al ciocolatei rămîne Metastasio *(La ciocolata)* :

Fille, giungi opportuna
Dalla campagna.

Fille, soseşti la timp
De la țară : așează-te, fiind dimineață,
La această ceașcă
Plină de licoare spumoasă.
Și bea. Etc.

Tutte le opera do Pietro Metastasio, Firenze, Burghi, 1832, p. 709—10).

(„...Altele sînt izvoare nesecate de exalaţii suave, preţioase, vitale, aş zice inefabile, căci într-adevăr n-ai şti cu ce altă fragranţă naturală sau compusă s-o compari : un necunoscut indistinct, alambicat din absoluta simplicitate a unei pure substanţe elementare ; un spirit, o esenţă, un exemplu, o idee cu totul nouă, originală, pe care s-o înţelegi şi s-o închipui aşa cum e, trebuie să ai un suflet pe superficia pielii...")

Magalotti ridică pe ideea de voluptate un soi de spiritualism. Cînd apropii un trandafir la nas, nu simţurile determină sufletul ci sufletul simţurile. Cu alte cuvinte, mirosurile sînt elementele ideale „del mondo platonico" : „Mi passava per la mente, se a sorte patendo l'anima in tutti gli altri sensi, ella agisse solamente in quello dell' odorato ; per modo che facendo tutti gli altri sensi sentire all'animo quello che essi ricevono dagli oggetti esterni, qui fosse l'anima che facesse sentire ai sensi quello che, independentamente dagli oggetti esterni, ella medesima elice, a forza d'immaginare, da'tesori delle proprie perfezioni".

(„...Îmi trecea prin minte, dacă nu cumva sufletul fiind pasiv în toate celelalte simţuri, ar fi activ numai în odorat ; în aşa chip încît făcînd toate celelalte simţuri ca sufletul să simtă ceea ce ele primesc de la obiectele externe, în cazul cestălalt sufletul să fie acela care să facă simţurile să simtă ceea ce, independent de obiectele exterioare, extrage el însuşi, prin forţa imaginaţiei din tezaurele propriilor perfecţii.")

Teoria este extinsă și în domeniul gastronomic, la senzațiile gustative. Deliciile provenite din vînat, stridii, cafea, ceai etc. constituie un alfabet de ieroglife cu care lacomii mistici, „i ghiotti mistici", figurează gradele perfecțiunii spirituale : „quel che si chiama delizia, regalo : questa a mio credere è un ente di ragione, che ha tutta la sua fede nello spirito, che non è uscito da quel che si mangia o si bee, e quel ch'è più mirabile, non è neanche passato per l'organo corporale" („...ceea ce se cheamă deliciu, savoare rară, aceasta după părerea mea are ființă în rațiune, în spirit, și n-a ieșit din ceea ce se mănîncă și se bea, ba lucru și mai uimitor, nici n-a trecut prin organul corporal").

Nici delicateța vizuală nu-i lipsea lui Magalotti. Descrierea păsării paradisului, a pelicanului și a unicornului (pe care înclină a-l crede existent) arată o preferință pentru formele animale rare sau himerice. Simte atracție pentru palmier : „...non si puo vedere nè immaginare cosa più bella, più vaga, più amena, dirò anche più confortativa per gli ochi, d'un palmeto". El avea, fără a se putea exprima, sentimentul lui Paul Valéry din *Palme* :

Ce bel arbitre mobile
Entre l'ombre et le soleil,
Simule d'une sybille
La sagesse et le sommeil,
Autour d'une même place
L'ample palme ne se lasse
Des appels ni des adieux...

Lorenzo Montano, întocmitorul ediției de pagini alese, confruntă cu legitimitate pe Magalotti cu Des Esseintes (eroul căutînd paradisuri artificiale în culori, parfumuri, etc. din *Â rebours* de J. K. Huysmans), precum și cu Baudelaire :

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Totuși, că Magalotti ar fi chiar un precursor al lui Baudelaire ni se pare prea mult. Contele savant nu era decît o expresie a epocii lui, care la rîndu-i explică evoluția sensibilității în sec. XIX. Magalotti e un rafinat, Baudelaire e un inițiat. Poetul francez nu iubește parfumurile, ci vede în exalații procese de agregare și dezagregare ale materiei. Mirosurile sînt pentru el hieroglifele întregului proces cosmic, de la organizarea pînă la descompunerea lui. Duhoarea, miasmele cadaverice ocupă în gama olfactivă un loc egal cu moscul și tămîia. Mai degrabă i se potrivesc savantului italian versurile lui Edgar Poe (*To Helen*) cu reveria unei mări parfumate :

Helen, thy beauty is to me
Like those Nicean barks of yore,
That gently, o'er a perfumed sea,
The weary, way-worn wanderer bore
To his own native shore.

(Helena, frumusețea ta este pentru mine ca acele bărci niceene de altădată, care, grațios pe o mare parfumată, duceau pe rătăcitorul istovit, săturat de drumuri, la țărmul său natal.)

Ideea că parfumurile sînt emanații ale lumii organice o găsim la Novalis, care vorbea de toleranța și cosmopolitismul florilor și se întreba dacă nu cumva uleiurile eterice nu sînt sufletele plantelor.[1]

Dar totuși simptome de morbiditate se întîlnesc și la Magalotti. Ar fi simțit de pildă atracție pentru femeile urîte și îndeosebi pentru tuberculoase.

(Vremea, 1943, 10 oct.)

[1] O. Walzel, *Deutsche Romantik*, I. Welt-und Kunstanschauung, Vierte Auflage, Leipzig, Teubner, 1918.

O idee despre gîndirea magică ne putem face din analiza simplificată a operei lui Cesare della Riviera, *Il mondo magico degli Heroi* (1603, 1605) republicate de filozoful italian G. Evola[1], precum şi din profundul studiu al acestuia din urmă, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua „Arte Regia"*[2]. Atîtea alte opere despre sistemele esoterice sînt foarte adesea superficiale, combinate cu extravaganţe proprii autorului sau ieşite dintr-o intenţie de mistificare a cititorilor.

În primul rînd cosmologia alchimiştilor e a unui sistem emanatist după care factorul divin coboară în trepte pînă la limita haotică. Treptele pot fi reduse la patru : 1. Lumea eternă şi divină, supracelestă şi inteligibilă : spiritele angelice şi minţile slobode ; 2. Lumea eterică : corpurile celeste ; 3. Drojdia primelor două : lumea elementară (pămîntul) ; 4. Omul.

Cu privire la om e de observat că el nu provine din lumea supracelestă, ci din divinitatea însăşi, fiind o proiecţie a acesteia, o oglindă a creaţiei. Omul este un microcosm. „Nu e nimic în Dumnezeu

[1] Bari, Laterza, 1932.
[2] Bari, Laterza, 1931.

care să nu se regăsească în om. Deci cine are cunoştinţă de sine, va cunoaşte toate lucrurile în sine" (Agrippa, *De occulta Philosophia*).

„Omul adevărat este deasupra lor (a fiinţelor cereşti) sau cel puţin egal lor. Căci nici un zeu nu-şi lăsa sfera sa spre a veni pe pămînt, în vreme ce omul se ridică în cer şi-l măsoară. De aceea îndrăznim a zice că omul e un zeu muritor şi că un zeu uranic e un zeu nemuritor" (*Corpus Hermeticum*, IX, 4).

Al doilea aspect izbitor al magiei este hermetismul hieroglific. El e determinat şi de „legea tăcerii" care comandă o transmisie orală dar şi de o mentalitate specială. Omul premodern — observă Evola — era astfel constituit spiritualiceşte încît orice percepţie fizică avea simultan şi o componenţă psihică ce-i dădea o „semnificaţie". Mai clar, se suprimă aci distincţia între Eu şi non-Eu, care domină percepţia realităţii din ştiinţa modernă. Omul de ştiinţă surprinde un grup restrîns de relaţii din lumea fenomenală, alchimistul cunoaşte numai atunci cînd are o viziune analogică totală a Cosmului şi cînd aşează fenomenul la locul său pe scara creaţiei. El, microcosm, procedează ca Divinitatea însăşi, determinînd linia genetică spirituală a oricărui moment. Ieroglifele, simbolurile nu sînt simple semne convenţionale, ci, asemenea legilor ştiinţifice, raporturi reale, însă nu între fenomenalităţi ci între momente de pe scară cosmică. Atunci cînd Dumnezeu a făcut lumea a dat nume lucrurilor, cuvintele sînt dar coordonate universale. Aurul e un simbol pentru soare, dar fiindcă aurul este realmente un precipi-

tat terestru al soarelui, soarele e un simbol al spiritului suprem, dar fiindcă realmente este un grad cosmic foarte apropiat de lumea supracelestă. Pentru profan cuvîntul „aur" corespunde unei percepţii reduse, pentru iniţiat este indicaţia filiaţiunii solare. Feluritele organe ale trupului uman (Gichtel, *Theosophia Practica*) sînt notate cu ideograme hermetice astrologice, pentru că într-adevăr aştrii participă la componenţa lor. Într-un cuvînt, simbolul arată structura reală a unui lucru, locul lui în ordinea spirituală.

În fine, caracterul simbolurilor, utilizate ritual, e de a fi necesitante. Cînd în lumea fenomenală descoperim legea fierberii apei, putem provoca fierberea apei. De asemeni în magie, posedînd simbolurile, ajutaţi şi de faptul că omul-microcosm e o monadă concordantă în totul Divinităţii (exceptînd o anume obtenebrare de origine materială) care printr-un proces de tonificare spirituală poate participa la creaţia, mereu actuală, putem provoca schimbări de poziţii cosmice. Cuvîntul nu e un simplu mijloc uzual de comunicare, el este Verbul divin, operant. Ars Regia este o ştiinţă reală, învăţînd transmutaţia concretă de pe un plan pe altul al creaţiei, nu o simplă filozofie mistică.

Avînd în vedere cele de mai sus, spre deosebire de omul de ştiinţă care se mulţumeşte cu un sector redus al realităţii, magicianul trebuie să fie iniţiat în sistemul integral de analogii. Misiunea lui nu e de a explora un cîmp de fenomenalităţi, ci printr-o exaltare a microcosmului său spiritual, să ajungă, ase-

meni lui Dumnezeu, la un prospect întreg al Creației. El parcurge prin Arta magică, analogic, același drum străbătut de creație. De aceea inițierea lui se face în șase zile.

Iată acum un plan tipic de tratat alchemic. La început omul fu pus în Paradis, dotat cu liber arbitru, neafectat de natura particulară, lîngă arborele vieții. A urmat păcatul și izgonirea. Cu toate acestea omul iluminat de razele înțelepciunii increate vede mistic imaginea reală a pomului vital (arborele mistic sau al doilea arbore al vieții). Acesta este un „vas, matriță și fundament al tuturor elementelor ; el e obiect, subiect și receptacul al tuturor razelor și influențelor cerești ; el conține în sine seminețele și virtuțile seminale ale oricărui lucru ; el e mereu fecundat de elemente și de Ceruri și de aceea e producător al tuturor lucrurilor puse în această lume inferioară ; este, în act, vegetal, mineral și animal, e supremul leac al trupurilor omenești ; și, în sfîrșit, este centrul, fundamentul și izvorul tuturor făpturilor corporale și sensibile. Arborele este deci o forță vitală unică și invizibilă ; este Pămîntul (Hera), Femeia divină (Istur, Tommuz, Cibela etc. Natura). Mama universală, Materia."

Magie înseamnă știința „care ne învață să scoatem la lumină (să extragem, de unde „artă spagirică") din tenebre toate virtuțile risipite și semănate de Dumnezeu în toate părțile lumii", să extragem „mercurul pur". Ea propune șapte distilații, șapte spălări în Iordan, trecerea prin șapte stări deosebite ale lui Mercur pînă la starea aur ; reintegrația so-

lară, naşterea eternă, adică descoperirea pietrei filozofice. De reţinut că, esoteric, toate aceste simboluri (tenebre, Mercur, aur etc.) valabile cosmologic sînt susceptibile de a fi interpretate în termeni de psihologie transcendentală. Deci magul tinde să-şi elibereze corpul astral de cel empiric, să se prefacă în Dumnezeu printr-o concentrare asupra intelectului său. El este un „erou" fiindcă descoperă tezaurele ascunse în mamă-sa, Hera-Junona, un spirit activ în căutarea soarelui din care e constituit, un bărbat.

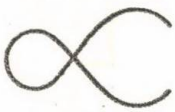
Pămîntul vulgar nu este adevăratul element terestru ci element elementar, impuritate. Ca să „extragi" pămîntul magic vei căuta „răsăritul". „Orientem (zice Tritemiu) hic velim intelligas, non ubi sol qualibet die oritur, sed eum locum, in quo a principio creatus est." După unii e în „Marea Roşie" (adică în sîngele conţinător al principiului caloric), oriunde, într-un cuvînt, se poate intui factorul solar. Alchimie, vrea să zică a te orienta după soare, solarizare. Intrarea în peştera lui Mercur sau în Pămîntul eroic poate fi oriunde sînt Pigmei, Gnomi, Vulcani, Salamandre, paznici ai metalelor, ori Silvani (paznici ai pietrelor preţioase), Nimfe (Undine) marine ; unde dar originea supremă a fenomenelor e vizibilă „ochilor minţii". Centrul adevărat al pămîntului e Mercur, echivalent al mercurului metalic, simbol al Terei ca forţă vitală, operînd în plumb, adică în Saturn (în fond un „aur invers", degradat). Eroul urmează să extragă Mercurul divin din pămînt, adică aurul implicat în

el. În om, Mercur este vehiculul eteric, care unește sufletul descins de sus prin sferele celeste cu corpul material și coruptibil. Ieroglifa mercurială însăși denotă esența sa medianică.

Distingem sus luna și soarele, crucea, simbol al celor patru elemente, și semnul Berbecului. De asemeni am descoperi (analizînd și celelalte planete), dovadă că Mercur conține în sine cele opt ceruri, constituind lumea eterică, precum și lumea elementară a crucii. Semicercurile Berbecului, închise, dau simbolul Cerului stelelor fixe, numite de Platon focurile eterne. Berbecul e dar hieroglifa focului triplu, a sulfului, și în ultimă analiză tot a soarelui. Dacă întorcem acest

semn obținem semnul Taurului, adică al Lunei. De asemenea, prin înclinare

dă



alpha, în vreme ce berbecul devenit taur e un omega.

Aşadar, în hieroglifa lui Mercur se cuprind alpha şi omega, începutul şi sfîrşitul a toate. În Mercur, prin urmare, Soarele se cunună cu Luna, aceasta solarizîndu-se. Analizînd crucea, găsim în ea, după cum o privim, un binar (linii încrucişate ; o linie verticală virilă şi una pasivă, feminină) ; adăogînd punctul obţinem cele patru elemente (apa, aerul, focul şi pămîntul). În acelaşi, timp crucea

e simbolul cifrei zece, care tăiată în două dă

Acest V, culcat, dă lumina ,esența divină

L

Împerechind termenii obținuți avem

LVX

Lăsînd la o parte alte subtilități, vom reține semnificația metafizică a numerelor. Numărul „eroului" nu e numărul vulgar, ci acela ocult, hieroglific, „Cognito numero, cognosces qualiter notitia omnium rerum per illum habeatur" (Artefio, *Libro dei Segreti*). Zece, bunăoară, reprezintă numărul perfect, ideea tuturor lucrurilor, după Pitagora, iar după Cabaliști cele zece trepte divine *Sephiroth* ale Cosmului, ordinele angelice etc.

Prima zi a fabricării lumii magice constă dar în producerea luminii magice prin matrimoniul lunii și soarelui, împiedicați să emită raze de către corpolența terestră, luîndu-se ca punte de trecere crucea. Sau mai simplu, inițiatul exaltă soarele și luna din sine (aurul și argintul în termeni metalici) oprimate de carnalitate. De la o stare de stabilitate simbolizată prin „piatră", de la starea individuală (*Eu*) prin dizolvare, trece la una mai subtilă, încă informă (*Apă, Mercur*), pe care urmează s-o fixeze mai tîrziu într-o nouă „piatră", aceea filozofică.

Soarele (mintea) şi luna (viaţa) sînt dubli : individuali în omul corporal, inferiori, şi supraindividuali, superiori (sîntem pe terenul psihologiei transcendentale). Cuplul superior reprezintă „cerul" (şi străbătînd analogiile), apa cerească, Mercur, spiritul sufletului lumii, răspîndit în corpuri, formă pură şi invizibilă, Quintesenţa, al cincelea element de o materialitate purificată, apă transcendentă, licoare de Lunaria, Luceafărul, apă arzătoare. Apă de viaţă, *Aqua vitae,* aur (e un aur metalic, opac ; şi unul magic ; corp spiritual şi spirit corporal), lumină a Naturii, sînge uman, menstrual (extras din „pămîntul magic", adică din corporalitatea noastră transcendentă, corespunzătoare Eului absolut), lapte de fecioară (de Lună), Acvilă zburînd spre soare, sare, sulf secret, tartar magic *id est* ardoare, dragon (pămînt magic), leu, ou (cu patru elemente), vin, oţet, miere, mană, magnezie, Celodonia (buruiană verde cu suc lăptos), vultur (adică foc = caldaicul ur). Latona (pămîntul magic, fiică a lui Saturn) însoţită cu Jupiter şi gonită de Hera Junona (materia universală) a născut pe Apollo şi pe Diana (soarele şi luna) în insula Delos, deci în mijlocul apelor, adică în cerul magic. Latona e pămîntul ceresc care naşte din cerul-apă firmamentul compus şi el dintr-un pămînt sfînt, fără pămînt. Firmamentul este dar apă congelată asemeni cristalului, foc frigid, frigiditate focoasă. Prin coagulare se înţelege fixarea elementului volatil, suprasensibil (după o operaţie de separare, de dizolvare), incorporare pe un alt plan. În prima zi s-a extras din pămînt lumina magică,

în a două zi s-a congelat cerul în chipul „firmamentului".

Avem acum un cer masculin şi un pămînt magic feminin, stabilizat în firmament, fiecare reprezentat prin cîte un soare şi o lună. A treia zi spagirică constă în unirea Cerului cu pămîntul hermetic care se produce prin două simboluri înnoite : Soarele (cer focos) şi Luna (firmament aquatic). Luna se solarizează, apele de sub ea se zvîntă, apare pămîntul, care, setos, cere ploaie, începe viaţa vegetativă (luna e un depozit seminal), simbolizată prin verde, smaragd. Din nuntă, rezultă din nou un soare şi o lună care ilumineză pămîntul, ceea ce sub *specie interioritatis* înseamnă că spiritul iniţiatului, corporificat în ziua a treia, se simte reiluminat într-a patra.

În a cincea zi este fabricarea ordinei celor patru grade fizice : mineral, vegetal, animal, inteligent. Apoi „copilul" gustă din nou din laptele matern, dintr-un ferment, şi moare. Urmează o „eclipsă" prin alterarea fetidă a naturilor celeste şi elementare. Este aşa-zisa moarte alchemică, ce poate fi provocată chiar prin toxice stupefiante, un soi de „experienţă abisală". Eroul a împins disoluţia pînă ce cunoaşterea regimului lui Saturn a devenit o experienţă trăită, cunoscînd nigredo, putrefacţia hermetică, neantul. Urmează regenerarea. Eroul capătă sufletul exuberant al „patrupedelor" şi se îndreaptă, adult, spre Luna maternă (argint, alb) şi după fixarea acesteia spre tronul solar, patern. Atunci devine „omul nostru", lume magică şi microcosm.

Astfel se împlinesc cele șase zile spagirice. Acum eroul are viziunea spirituală a speciilor, sub forma unei metamorfoze continui (apă — pămînt — metale — pietre prețioase — iarbă — cal — om — pămînt — leu etc.), indiciu al întrepătrunderii formelor în baza unui substrat comun. Aceste forme magice sînt reale, fiindcă microcosmul participă acum direct la procesul cosmic. În fine, după prinderea tuturor speciilor elementare și celeste care constituie corpul Universului se formează corpurile perfecte fără corporalitate, în chip de gheață lucioasă și translucidă. Aceasta e lumea îngerilor, a „minților slobode."

Urmează acum efectele practice ale științei, în număr de 12. Eroul devine „fericit", capabil ca și Dumnezeu. Sufletul poate prezice evenimentele viitoare ca unul ce conține în sine și cauza lucrurilor. El poate folosi puterea metalelor celificate, preparate magic să primească influențele constelațiilor corespunzătoare. Piatra eroică, filozofală, este însăși lumea magică, microcosmul solidificat, inclusiv metalele magice. Eroul cunoaște puterea pietrelor prețioase (smaragd, diamant, coral etc.), nu a celor naturale ci produse pe cale alchemică, descoperă o nutriție vitală, o ambrozie și un nectar ; el se poate regenera mereu prin corpul incoruptibil și ceresc și obține efecte macrobiotice, ba chiar ucide moartea comună, rezistînd pînă la a doua moarte a judecății finale (concesie făcută cenzurii bisericești). Alchimiștii socoteau că nu vor scăpa de somnul etern decît cei care din viață vor ști să-și transpună conștiința într-o lume superioară. Numai sufletele ce

devin „demoni" sînt nemuritoare. Regenerat în nemurire, eroul nu mai trăieşte ca o funcţie a trupului ci-şi face din trup o funcţie a spiritului. Legenda ubicuităţii temporale şi spaţiale a alchimistului e răspîndită. Cagliostro (Evola, p. 225) afirmă : „Nu sînt din nici o epocă şi din nici un loc ; dincolo de timp şi de spaţiu, fiinţa mea spirituală trăieşte eterna sa existenţă, şi dacă intrînd în raiul gîndului meu reparcurg cursul vîrstelor, dacă întind spiritul meu spre un mod de existenţă departe de cel care-l percepeţi, devin ceea ce doresc. Participînd conştient la fiinţa absolută îmi rînduiesc acţiunea după mediul care mă înconjură : ţara mea e aceea în care îmi opresc paşii momentan... Sînt acela care este... liber şi stăpîn al vieţii. Sînt fiinţe care n-au îngeri păzitori : eu sînt unul din ei." Eroul profesează o medicină perfectă cu acţiunea directă sau asupra spiritului, vindecă bolile demonice, are puteri asupra lumii vegetale (un pepene poate ieşi din sămînţă şi deveni matur într-un ceas), face transmutaţia metalelor, fie în chip fizic scoţînd aur din metalele de rînd, plumb, aramă, dată fiind substanţa lor comună, fie pregătind aurul spiritual, sufletul stabil. Unii, prin proiecţia energiilor vitale, au făcut un om artificial, un homuncul. Etc.

Într-o formă şi mai simplificată putem reduce iniţierea magică în aceşti termeni :

La început eroul află că lumea materială. (Hera Junona) e un cer precipitat în tenebre, în plumb (Saturn, fiul lui Uranus şi al Geei). Deci încearcă să separe pe Mercur, simbolul filiaţiei planetare a pămîntului. Astfel descoperă „pămîntul magic".

Pământul magic e în fond echivalent cu firmamentul stelar, fiind aceeași substanță însă degradată. Acum eroul urcă pe treapta imediat superioară firmamentului, care este Cer congelat, născut din Jupiter și Latona (pământ magic : în alchimie natura naște natură).

Firmamentul numit acum Lună (argint) este depășit spre treapta imediat superioară, spre cerul magic, focos, aurifer, simbolizat în soare. Luna se însoțește cu Soarele, se solarizează și eroul a căpătat noțiunea că e microcosm.

După aceste distilații, eroul atingînd stadiul de spirit pur, vizionează din nou universul dinlăuntru în afară, adică din absolut spre concret, descoperindu-i structura, recreîndu-l în unison cu divinitatea.

Dar ca să fie mai sigur de tăria nouei pietrificări, înfruntă moartea, spre a putea apoi să se regenereze definitiv.

Alchimistic, eroul a extras din plumb mercurul, din mercur argintul, din argint aurul, care e piatra filozofală. Drumul alchimic de la un capăt la altul e notat prin hieroglifa : vitriol.

*

Arturo Onofri (1885—1928) e un poet care n-a avut succes și această rezistență a opiniei publice se simte în paginile sale de teorie artistică, în care încearcă să se explice. După moartea lui, precum arată bibliografiile, alții au continuat a-i publica versurile și, între 1929 și 1935, au apărut patru

culegeri postume. Deci poetul a interesat.

Care este punctul de prospecție al acestei lirice, înțelegem dintr-un volum de metafizică artistică, apărut în 1925, *Nuovo Rinascimento, come arte dell'Io* [1]. Obsesia Renașterii este pentru Italia artistică de azi, suferind de un anume complex de inferioritate, de altfel nemotivat, similară cu obsesia epocii lui Racine pentru francezi. Bănuim îndată că autorul visează o nouă Renaștere italiană, avînd la bază o experiență integrală a vieții și o desăvîrșită expresie a personalității. Așa și este pînă la un punct. Dar Onofri pleacă (și desigur are drept călăuză numeroasele studii originale ori traduse apărute în acei ani despre *Quattro* — și *Cinquecento*) de la conceptul de *Eu magic* și încearcă să reactualizeze pregătirea „eroică" în materie de artă. Pare a nu mai fi îndoială că o înrîurire hotărîtoare a exercitat asupră-i Giulio Evola (care-l și citează) prin al lui „idealism magic". Volumul lui Evola despre „tradiția hermetică" este posterior, deci informațiile alchimice, bătătoare la ochi ale lui Onofri sînt căpătate prin efort propriu. Chestiunea aceasta a izvoarelor e cu totul secundară și n-ar putea-o rezolva decît cine ar cunoaște cronologia reală a operelor respective (prin reviste și conferințe). Poetul confirmă în special admirația pentru Novalis și Steiner (acesta din urmă, teosof german, foarte tradus și deci gustat în Italia [2]).

[1] Bari, Laterza.

[2] De plidă Dr. Rudolf Steiner, *Problemi Spirituali*, Lanciano, Carabba, 1938. Aci listă a altor opere traduse în italienește.

Este hotărît că Onofri nu e un filozof şi cartea sa e cam naivă şi verbioasă, document de speculaţie de calitate secundă. Dar în fine e vorba de a descoperi criteriul unui poet.

Onofri începe prin a face o observaţie generală, care coincide cu o curentă teorie a culturii, că arta este spirit obiectivat. Însă el ia noţiunea de spirit în sens absolut hegelian. Şi în acelaşi sens, descoperă etape în obiectivarea Spiritului în cîmpul restrîns al artei. La început spiritul e cu totul obiectiv, străin de conştiinţa artistului, care se lasă invadat de el în momente de inspiraţie, fără nici un simţ critic, deci fără participare. Operele, delirante (în sens platonic), din acest studiu sînt impersonale. Onofri referă o anecdotă despre Petrarca. Acesta oferă cui îi cere opera lui Dante *De Monarchia*. Cînd însă i se observă că adevărata operă a lui Alighieri este *Commedia*, protestează : „concludendo che a lui pareva che quello libro di Monarchia si dovesse e potesse bene intitolare a Dante, ma la Commedia piuttosto allo Spirito Santo che a Dante", şi citează :

> ...„Io mi son un che quando
> Amor mi spira, noto, e a quel modo
> che ditta dentro, vo, significando"
>
> (*Purg.*, C. XXIV, vv. 52—54)

În prezent, poezia este toată o expresie a eului limitat uman (aspect şi acesta al spiritului divin, dar ignar de calitatea sa). Arta e acum curat obiectivă şi terestră, „nici teologică, nici alegorică, nici îndreptată să trateze arcanele Spiritului, ci atentă

numai asupra lucrurilor umane și naturale, fără vreo bănuială a originelor sale divine, a misiunii sale trecute și a puterii sale sociale, teoretice și teologale".

Și care ar fi în viitor drumul artei ? Să încerce din nou a da expresia obiectivă a Spiritului, pornind însă de astă dată în chip critic din interior, făcînd ca Eul individual să regăsească legătura cu Eul universal (să devină microcosm, în termeni magici). Acest element spiritual care era înainte exterior omului, simplu vas de electiune, devenit acum inspirator dinlăuntru, va trebui să exprime din nou (ex-premere), va trebui să se nască din nou (deci aceasta e „Renașterea" în direcția alchimică notată de Cassirer) și să trăiască în fața noastră obiectiv. Cu alte cuvinte de aci înainte, autocunoașterea n-ar mai fi analiza subiectului empiric, ci cunoașterea prin microcosm a Obiectului. Onofri mai adaugă că tendințe de „expresionism" obiectiv se zăresc încă de pe acum la unii artiști. Fabricînd un cuvînt după formula „bovarism", numește act „baptistic" orice orientare în direcția de mai sus (Ioan Botezătorul a precedat pe Isus. Cam ingenuu !).

De bună seamă că traducînd totul în limbaj artistic, urmează că Onofri recomandă o artă de „cunoaștere" (deci e în unison cu Claudel și cu atîția alții care disting între *animus* și *anima*). Va fi aceasta o poezie filozofică, de concepție ? Nu. „Noi vom cunoaște Spiritul organic ca viață reală, nu-l vom *gîndi* doar pe calea conceptelor filozo-

fice." De altminteri sensul curent estetic al „cunoașterii" este acela al contactului nemijlocit cu lucrul în sine. Asta înseamnă că poetul va avea viziuni în care se va simboliza „realitatea suprasensibilă". Și poetul egotist are viziuni, însă fenomenale, fără semnificație metafizică, simple imagini. Va fi vorba de o altă „fantezie" care creează în spiritul divin noi forme și creaturi, fără a se mărgini doar la reproducerea celor existente, care, nu-i vorbă, sînt și ele, cosmologic, o atestație a fanteziei divine. Revine aci dar ideea alchimică, scumpă de altfel oamenilor Renașterii, a omului continuator al operei divine, a omului-demiurg. Numai că totul e o iluzie speculativă. Cu sau fără teoria de mai sus, adevăratul artist e un agent de îmbogățire formală a lumii terestre. Dar, în orice caz, să mai dăm un citat rezumativ al acestor idei : „Imaginile pe care le scoate din interioritatea sa aparțin conținutului și formei universului spiritual, întrucît omul nu e altceva decît univers și istoria universului care s-au făcut om individual și istorie individuală (Cam naiv !). În acest om individual și în această istorie a sa este *realitatea obiectivă* a lumii, ca un cosm prescurtat, iar artistul nu are nevoie să tragă de la lumea din afară, prin simțuri, cunoașterea lumii, ci numai incitații și verificări ale realității sale interioare. El cunoaște lumea prin și în sine însuși. Nu zic că artistul nu trebuie să mai privească exteriorul sau că trebuie să-l nege ori să se dezintereseze de el. Dimpotrivă, va privi la lumea din afară ca la propria sa lume

interioară concretizată în ființe obiective care i se înfățișează ca exterioare, dar care în realitate nu sînt exterioare. Ființele și faptele lumii înconjurătoare nu sînt decît *imaginile* vii ale interiorității sale amplificate : ale interiorității sale cosmice." Practic, toate acestea dau un unghi de vedere foarte apropiat de cel al lui Lucian Blaga. Poezia nu mai e o descripție ca un pastel de Alecsandri, ci o viziune hieroglifică (adică cu elemente împrumutate lumii materiale) a Spiritului, o hartă a corespondențelor și analogiilor cosmice.

Onofri insistă asupra spiritului critic ca agent al noii arte. Prima fază, clasică, era complet acritică, pasivă ; a doua fază, modernă, este și ea lipsită de reacțiune critică întrucît se supune unor comandamente estetice externe, ieșite dintr-o observare a frumosului ca pură materie. Artistul contemporan intră slugă la stilist. Dimpotrivă, artistul renăscut are nevoie de spirit critic, pe de o parte pentru a se reapropia de Spirit, care nu mai coboară singur, pentru a cunoaște calitatea sa de microcosm, pe de alta spre a se elibera de prejudecățile stilisticei tradiționale. Într-un chip, Onofri reeditează teoria lui Schiller a naivității și romanticității. Odată artiștii puteau exprima cu inocență Divinul, azi au nevoie de inițiere și efort. Onofri apasă asupra factorului „voluntar", arta fiind dar un fel de „artă regală", „instrument de auto-revelație spirituală", prin care se recunoaște în lume „un gigantesco alfabeto espressivo" (din nou limbajul magic). Artistul se cade să fie conștient de sine însuși, metoda revelației se învață. Arta e „a face" o cucerire

şi tradiţia e un cuvînt gol (Onofri e un fel de Nichifor Crainic fără tradiţionalism).

Caracteristică e şi opinia poetului despre „cuvînt". Cuvîntului i se dă prestigiul verbului divin, puterea plastică. Se admite că limbile naţionale nu sînt decît dialecte ale unei unice limbi divine. Dumnezeu a creat lumea vorbind, microcosmic poetul repetă actul creator, perpetuînd verbal arhetipii printr-o percepţie intraacustică a Cuvîntului sau Verbului. Experienţa intimă a poetului constă nu în naţionalitatea cuvintelor ci în valoarea metafizică a sonurilor, şi poezia, după o expresie a lui Novalis, e o logologie.

Întrucît priveşte pe cititor sau pe critic, aceştia trebuie să repete şi ei efortul. Pasivitatea, judecata goală de gust nu ajung. „Fiece cititor va fi deci chemat să lucreze poetic." Critica este dar reelaborare. Gîndul lui Onofri e din sfera alchimiei. Iniţiatul, „eroul" reface invers, de jos în sus, procesul creaţiei divine, criticul va avea să parcurgă şi el invers procesul creaţiei artistice, care la rîndu-i nu este decît o diagramă cosmică. În scurt, criticul înainte de a se grăbi a da judecăţi de gust, trebuie să se aşeze în centrul contemplativ al poetului, să-i prindă tehnica de „cunoaştere".

Într-un articol postum publicat în *Beltempo*, 1940, Onofri revine cu denominaţiuni mai propriu tehnice ale momentelor artistice. Arta nu este emoţie, nu e reprezentare, nu e intuiţie. E numai „creaţiune de raporturi expresive", constă adică dintr-o „noutate de raporturi", în care, se înţelege,

sînt negate orice „conținut" și orice „formă". E un pur „joc de raporturi". Orice interpretare logică a faptului artistic n-are sens. Materia se ia „în funcție de simbol spiritual". Poezia e pur element verbal (deci : „cuvinte potrivite"), pictura pur element coloristic. (Sînt mari contraste cu spiritul adevărat demiurgic al Renașterii.) Arta e o „deformație" (altă invenție nominală !), prin care poetul în loc să „redea" (sic : *rendere*) un obiect, se slujește de el spre a-și nota caracterele subiectului. Deformația constă dar într-o adevărată și proprie concretizare a subiectului sub speță de aparențe obiective. „Arta e creațiune de noutate în spiritul artei înseși, de-a lungul istoriei ei." De data aceasta se insistă asupra „ineditului" ca postulat al artei (împotriva tradiționaliștilor), natural mereu în baza concepției că Spiritul absolut se revelă istoricește și infinit în lume. Dar ne înfundăm în niște dificultăți neprevăzute de Onofri. Profesînd în fond „mutabilitatea valorilor" cu știință sau fără știință, în spiritul istoricității hegeliene (care străbate toată gîndirea italiană contemporană), Onofri neagă pur și simplu absoluitatea, clasicitatea artei, și afară de aceasta esteticul. Poezia devine o transcripție a intelectualității (fie și irațională) a poetului, care trebuie depistată prin efort cerebral, poezia e fenomenalitate a spiritului, fie el individual ori universal și ca atare de valoare caducă (Onofri = E. Lovinescu), simplu mijloc de edificație pentru artist. De aci a venit prin cărți sau prin

aer mentalitatea abatelui Brémond. Onofri e încă un caz de revoltă a artistului şi cititorului împotriva esteticului pur.

Nu cunosc din poeziile lui Onofri decît acelea publicate în *Poeti d'oggi*[1] şi în *Lirici nuovi*[2]. Sînt lucruri de oarecare imaginaţie şi gingăşie, amintind vag maniera lui Blaga, *„jalea metafizică"* a acestuia, devenită aci *„terrestrità d'esule"*. Poetul e obsedat de starea sa dintîi, paradisiacă.

Simbolurile sînt încă mai puţin inventate cît scoase din recuzită alchimică, precum dovedesc titlurile culegerilor. Una se intitulează *Terrestrità del Sole*, deci face aluzie la descinderea factorului solar în pămînt, alta *Vincere il Drago* (adică a învinge balaurul care păzeşte arborele magic al vieţii), alta în fine, postumă, *Zolla ritorna Cosmo* (*Brazda redevine Cosmos*), suferînd operaţia de solarizare a Terrei. Terminologia se verifică în poezii. În una găsim expresiile tipice : sînge, congelaţie, plăgi metalice :

> Ecco il ritmo frenetico del sangue
> quando gli azzuri tuonano a distesa...
> E fra l'altre manìe del mezzogiorno,
> ecco me, congelato in stella fissa,
> ch'esaspero l'antica aria di piaghe
> metalliche, sull'erba di corallo.

[1] *Poeti d'oggi* (1900—1925). Antologia compilata da G. Papini e P. Pancrazi. Seconda edizione, Firenze, Vallecchi, 1925.

[2] Luciano Anceschi, *Lirici nuovi*, antologia di poesia contemporenea, Milano, Hoepli, 1943.

Sîngele gîlgîie fireşte cînd tună azururile, fiindcă simte apropiindu-se propriul lui element, fosforul, focul, aurul. Metalele sînt simbolizarea derivaţiei astrale a pămîntului (inclusiv omului corporal), pasibile şi ele de răni, adică de obtenebrări. La amiază, cînd soarele e puternic, poetul se simte fixat, congelat în firmament, exasperîndu-şi (probabil făcînd gesturi de exultanţă pe iarbă) trupul în ale cărui viscere sînt condensate metalele. El îşi aminteşte de „era soarelui" şi visează „arborele etern" :

Il mondo, albero eterno
delle stelle e degli angeli, è stregato,
nell'occhio che non sa sciogliere in cieli
la sua terrestrità d'esule, e un sole
d'anime che sifònia el suo perpetuo
nascerne consapevoli presenze
d'uomini, è il tuo vederlo, e il suono è vita.

Aiurea, se cîntă psalmodic ridicarea firului de iarbă spre soare :

Quando spunta l'erba novella sul prato,
una resistenza è spezzata in forma di luce
E assistiamo alla gloria dei lavorii già
nascosti sottoterra,
in forza di luminosi aspetti che il buio
gelosamente protesse
fino al momento in cui, divenuti polpa
il sole vi urta sopra
con quel tenue rimbalzo di splendore, che
noi chiamiamo esistenza.

În altă parte paradisul cu cîntece :

degli angeli corali,
che fanno rullii d'ali.

Formal, Arturo Onofri se sileşte să facă poezie hermetică mallarmeană, după socoteala lui, de la un nivel superior.

(*Vremea*, 1943, nr. 729 din 19.XII.1943 ; despre Arturo Onofri inedit).

Se citează adesea ca o curiozitate sonetul *Voyelles* de Arthur Rimbaud :

A noir, *E* blanc, *I* rouge, *U* vert, *O* bleu ; voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; *E*, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clarion plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— *O*, l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

Se repetă de obicei, după Gustav Kahn, că ar putea fi vorba de o încercare de ilustrare poetică a fenomenului de „audiție colorată", sub înrîurirea lui Charles Cros. Ar fi în chestiune o simplă transpoziție de pe un plan senzorial pe altul. E o explicație prea scientistă, incompatibilă cu spiritul vizionar al lui Rimbaud. Și de altfel „audiția colorată" în materie de vocale ni se pare un fenomen destul de incontrolabil. Dacă însă spunem că poetul face o asociație între felurite planuri de percepție, lucrul e caracteristic umanității în genere. Atunci însă alăturarea nu se produce la pragul conștiinței, pe teren senzorial, ci în intelect. Ceea ce este evident aci pentru un cititor cu cultură generală. Cum de obicei *„corespondențele"* (căci sîntem fără îndoială pe urmele lui Baudelaire, la parfumurile căruia se adaugă colorile) sînt stabilite de o conștiință cosmică acută, ele rămîn inaccesibile vulgului, hermetice. Cuvîntul „alchimie" însuși ar fi putut da de bănuit că autorul *Iluminațiilor* încearcă o poezie inițiatică în felul său. Simbolurile sînt mai mult sau mai puțin de fantezie, dovadă că poetul alchemizează după sugestii vagi, tehnica însă e tipică. În treacăt fie zis, a alege sunete vocalice ca hieroglife cosmice (căci acesta este evident cazul aci, iar nu de un proces îngust fonetic) e un loc comun în istoria religiilor. Verbul divin e un agent al creației. La indieni (brahmaniști sau budiști) se

face mare caz de silabele magice *om* etc. [1]. Prajapati, demiurgul, a zis deasupra apelor „bhuh", şi pămîntul a ieşit : apoi a zis „bhuvah" şi s-a făcut aerul etc. [2]. Rimbaud putea fără nici o pagubă de ordin prozodic să înşire vocalele alfabetic :

A noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert, voyelles,

El însă a mutat locul lui U :

A noir, *E* blanc, *I* rouge, *U* vert, *O* bleu, voyelles,

în mod vizibil pentru a începe cu alpha şi a sfîrşi cu omega. Deci *Sonetul* lui e o cosmogramă heliosonică. *A* nu-i decît începutul haotic, motiv pentru care i s-a asociat negrul. Pămîntul, plumbul saturnian sînt negre în limbaj magic. Rimbaud s-a mărginit, intuitiv, să releve procesul de naştere tumultoasă din putrefacţia naturii, muştele lucitoare ieşind din mortăciune (un fel de mit al lui Ymer, Purusha etc., cadavrul dînd naştere lumii). Nu vom exagera făcînd prea multă exegeză asupra lui *E* şi *I*, definite spontan de Rimbaud. *E* sugerează poetului o zonă aeriană purificată : aburi, corturi, gheţari, regi albi etc. *I* voluptăţile carnale, sîngele, rîsul, beţia. În ce priveşte, pe *U*, poate că n-am

[1] „Litera om principiu al ştiinţei mistice este vehiculul esenţei adamantine a Corpului ; litera *ăh* [simbol al] impersonalităţii tuturor lucrurilor este vehiculul esenţei adamantine a Cuvîntului ; litera *hûm* [este simbolul] Corpului Cuvîntului şi Spiritului şi Vehicul indestructibil al întreitei esenţe adamantine" (Guhyasamāja). G. Tucci, *Indo-Tibetica*, I, p. 25, n. 1. Interpretările sînt variate.

[2] M. Winternitz, I, 194.

greşi dacă am bănui un hermetism mai sistematic. *U* este *V* latin, cifră eminamente mistică. Citit consonantic el aminteşte verdele (*viridis*) şi în acelaşi timp virilitatea, meditaţia. Desigur că forţăm puţin lucrurile, dar creîndu-şi simboluri proprii, Rimbaud a căzut fatal în convenţiile vechi. Deci *U*=*V* este „viriditatea" păşunilor, a mărilor, a mîntilor aplecate asupra tainelor alchemice. Cu O lucrul e cum nu se poate mai limpede. La început poetul l-a făcut albastru ca cerul, apoi violet. O este omega, cercul închis al Universului, spiritul absolut, locul lumilor celeste şi al îngerilor. Pe cale fonetică şi formală Rimbaud a mai scos, analogic, imaginea strîmbiţei judecăţii de apoi.

Corespondenţa între culori şi sonuri o găsim afirmată şi de Tieck : „Zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gervis verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat" [1]. Sau, adăogînd şi parfumurile :

Die Farbe klingt die Form ertönt, jedwede
Hat mach der Form und Farbe Zung' und Rede
Was neidisch sonst der Götter Schluss getrennet,
Hat Gött in Phantasie allhier vereint,
So dass der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süsse Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet.
Umschlungen all sind alle nur ein Freund,
In sel'ger Poesie so fest verbündet,
Dass jeder in dem Freund sich selber findet.

[1] O. Walzel, *Deutsche Romantik*, I. Welt-und Kunstanschauung, Vierte Auflage, Leipzig, Teubner. 1918.

Într-un mod mai simplu, Bacovia a folosit şi el limbajul culorilor. Roşu e, pentru el, sîngele, viaţa zgomotoasă, violetul fenomenul crepuscular, galbenul deznădejdea, negrul carbonic momentul funerar, albul monotonia hibernală. Cifrul e curent, acceptat de toţi. Atît e de înrădăcinată în umanitate ideea corespondenţei între culori şi sentimente, între culori şi treptele universului, încît socotim drept o propoziţie curat teoretică aceea că o culoare reprezintă o senzaţie. După gradul de complicaţie a individului, corespondenţe, deci procese intelectuale, mai strîmte sau mai largi, se stabilesc imediat. Pentru oricine albul e sinonim cu candoare. Aproape îndată i se asociază crinul, imaculateţa zăpezilor arctice, inocenţa virginală, luna. Pentru iniţiatul cu simboluri, luna trezeşte serii noi, argint, Diana, taur etc. Într-o civilizaţie de tip mai vechi „senzaţiile" ar lipsi cu desăvîrşire şi analogiile cosmice ar fi singure percepute. În vechiul Mexic, în China culorile sînt emblemele punctelor cardinale, asociate la chinezi cu figuri animale. La aceştia din urmă un balaur verde este Răsăritul, un tigru alb este Apusul, o broască ţestoasă este Nordul, o pasăre roşie este Sudul. Templele cu trepte babiloniene erau policrome, însă privitorii n-aveau atunci recepţii estetice ci intelectuale, deoarece seria culorilor simboliza momente ale emanaţiei divine în Cosm, ca de altfel la indieni.

Cu privire la esoterismul coloristic ne putem face o noţiune bine documentată din studiile lui Giuseppe Tucci asupra budismului tibetan şi în-

deosebi asupra simbolismului artistic al templelor budistice. Ne mărginim deocamdată numai la simbolismul cromatic. Există pe teritoriul religios budistic monumente mai mari sau mai mici numite stūpa, caștya (în tibetană *mc' od rtem*) și care sînt construcții comemorative ridicate după o pregătire ritualistică și după un canon sacru. Forma lor amintește puțin piramida și templele babiloniene în terase. Încep printr-un postament, peste care se suprapun un număr de trepte. Urmează un corp numit de Tucci *„pentola"*, oală, ceea ce sugerează forma, apoi un fel de con zvelt, compus tot din trepte, zise umbrele, din ce în ce mai înguste, asupra cărora domină o semilună, un soare și un vîrf terminal. Numărul elementelor, dimensiunile sînt studiate în amănunțimi și corespund unui program mistic. Monumentul în întregime este un sistem de hieroglife și traduce în linii generale procesul fulgurării divinului în universul empiric și, invers, calea de urmat de către credincios spre a reface drumul spre punctul suprem. Suprapunerea părților, crede Tucci, trebuie pusă în legătură și cu teoria celor cinci elemente cultivate de școlile întemeiate de tantra (cartea) Vajrāyāna. Adi-Buddha, Buddha originar, se realizează în plan ceresc în cinci Buddha supremi care nu sînt decît cinci aspecte ale lumii, degenerări ale splendorii esențiale. Acești Buddha sînt Vairocana „radiosul" (*'Vajra'* înseamnă diamant), alb; Ratnasambhava, galben (*'ratna'* înseamnă piatră prețioasă), Amitābha, roșu, Amoghasiddhi, verde, Akșobhya, albastru ca cerul. Celor cinci Buddha supremi le corespund, ca unor arche-

tipi, după cum se ştie, alţi cinci Buddha empirici. În procesul de emanaţie, archeii se încorporează în lume şi dau naştere, întunecîndu-se din ce în ce, aparenţelor, vălului Mayei. Originea universului este dar fotică. După o schemă corespondenţele între elementele cosmice, silabele mistice, formele geometrice, centrele anatomice şi culori (deci prototipi) ar fi următoarele :

pămînt	a	patrat	sub buric	galben
apă	vam	rotund	pe buric	alb
foc	ram	triunghi	pe inimă	roşu
vînt	ham	semilună	pe gene	negru
spaţiu	kham	semicerc	pe cap	multicolor

Punînd în aplicare schema, obţinem următoarea figură cromatică, ce este tocmai o stūpa :

În faptă, semiluna e galbenă, însă Tucci găseşte şi aci un acord cu canonul care e de puţin interes pentru noi.

Interiorul unui templu e şi mai izbitor. Acele nenumărate divinităţi, ipostaze, ale lui Buddha, cu aspect monstruos şi ameninţător, demonic (deşi totul se reduce la expresia unor atribute şi atitudini), zei cu 4 picioare, cu 4, 6, 8, 12 mîini, cu 4 pînă la 11 capete, roşii, verzi, albaştri, galbeni, fac un efect plastic şi policrom remarcabil. Dar intenţia artistului n-a fost nicidecum să vorbească ochilor. El a executat doar un canon. Budismul mahāyānic încearcă să exprime sub vălul formelor stranii şi prin teratologia aparentă a figurilor, prin hieroglifele de culori şi linii drumul misticului spre purificare, drum care invers e acela al creaţiei însăşi. G. Tucci publică o serie de texte din care extragem pentru plăcerea ochilor cîteva rînduri :

„Padma bžad pa, alb-galben ; unsprezece feţe şi douăsprezece braţe : întîiele două în atitudinea predicei, celelalte unite ca în rugăciune ţinînd o floare (puşpāñjali)...

Padmai tin ne adsin, ca Indra ; corp roşu cu o mie de ochi...

Padmai ryiu, ca Vişnu, gît albastru şi trei ochi...

Padmai don yod pai dban p'yug, ca Mahadeva : patru braţe, trei ochi, gît albastru... patru feţe de culoare albastră, galbenă, roşie verde."

De un efect sigur sînt Nāraka, zeiţe terifice, infernale. Toate au trup omenesc şi cap de fiară. Una are cap de leu, e galbenă şi ţine în gură un cadavru ; alta, cap de tigru, e roşie ; alta are cap de şacal, e neagră, linge un hoit ; alta are cap de vultur, e roşie, scoate maţele dintr-un cadavru ; alta are cap de corb, e neagră ; alta albastră, are cap de

cai ; alta, neagră, are cap de mistreț ; alta roșie-pală, are cap de șarpe ; alta de aceeași culoare, cap de urs ; alta, albastră-pală, are cap de scorpion ; alta, albă-roșie, are cap de pupăză ; alta, albă-pală, are cap de cerb ; alta roșie-verde are cap de bou ; alta, albastră, are cap de capră ; alta, verde-neagră, are cap de elefant și bea dintr-un craniu plin de sînge.

Divinitatea care patronează aceste spăimîi, Mahăśriheruka, trebuie să aibă trei fețe, șase mîini, patru picioare, să fie îmbrățișată de proiecția sa feminină Krodheśvari. Fețele urmează să fie : neagră, albă, roșie.

Un astfel de desfrîu de forme și culori nu vine dintr-o percepție vie a realității, ci dimpotrivă dintr-o speculațiune religioasă sofistică ce se exprimă hieroglific. Budistul orientat va avea foarte puține plăceri vizuale și dimpotrivă mare tulburare de ordin dogmatic.

Nu e departe vremea cînd omul european n-avea ochi pentru culori în sine. Tommaso Campanella deplînge în două sonete obiceiul contemporanilor săi de a se îmbrăca în negru [1] :

> Convien al secol nostro abito negro
> pria bianco, poscia vario, oggi moresco,
> notturno, rio, infernal, traditioresco,
> d'ignoranze e paure orrido ed egro.

[1] Tommaso Campanella, *Poesie*, nuova edizione a cura di Mario Vinciguerra, Bari, Laterza, 1938.

S-ar bănui că e un iubitor de culori vii. Dar nu. Totul se reduce la o simbolică doctrinală: „Culorile cu care se desfată orice secol şi naţiune arată obiceiurile respective. Azi toţi iubesc negrul propriu pămîntului şi infernului, semn de doliu şi de ignoranţă. Că întîia culoare a fost candidul ceresc, se vede în istoriile Romei; apoi roşul în cruzimile războaielor; apoi pestriţ în răscoale; apoi a venit albul pe vremea lui Isus şi toţi botezaţii luau veşmînt alb şi din acela, prin felurite culori, am ajuns la negru. Dar ne vom reîntoarce la alb, după roata fatală. Aşa se arată în *Profetali* despre cardinali, că se vor înveşmînta în alb." Urmează elogiul albului:

Veggo in candida robba il Padre Santo
veni a tener corte, e i senatori
Con lui de simili abiti e colori,
e'l bianco Agno immortal sedergli a canto.

Simţurile obosesc şi intelectul absoarbe totul. „*Rubrica*", precum şi numele arată, era un rînd însemnat cu roşu (*rubrica*). Stendhal îşi intitulează romanul *Le rouge et le noir*, înţelegînd două cariere posibile: a tunicii militare sau a sutanei preoţeşti. Napoleon era omul „gri". Basmele vorbesc de „împăratul roşu", de „împăratul verde".

(*Vremea*, nr. 754 din 13 iul. 1944)

Cu toate unele aparenţe înşelătoare, Titu Maiorescu este structural un ţăran. A fost socotit ca atare, a recunoscut el însuşi şi a suferit, se pare, de un mic complex de inferioritate : „...eu sunt fiu de profesor — declara el în Parlament — dar tatăl meu profesorul era fiu de ţăran şi eu sunt dar nepot de ţăran..." Mamă-sa umbla (după N. Iorga) „cu vălul obişnuit al femeilor de la ţară sau din suburbiile Braşovului". Bineînţeles că nu trebuie să luăm termenul de ţăran în înţeles de plebeu. Maiorescu e un terian ardelean.

Ruralismul lui se străvede în atitudinea lui faţă de femeie. Produce oarecare surpriză, pentru cine ia olimpianismul lui Maiorescu într-un sens arid, viaţa erotică agitată a criticului. Maiorescu a avut, cum se ştie, un mic scandal, pe cînd era profesor la Iaşi, cînd a fost acuzat că întreţine legături de dragoste cu Emilia Riquert, o guvernantă de la Şcoala Centrală de fete. E foarte posibil să nu fi fost nimic la mijloc, totuşi Maiorescu nu se arată scandalizat de scandal şi toată energia lui e îndreptată cu un înalt umor în sensul de a zdrobi logic o intrigă. Un profesor auster ar fi evitat să aibă

relații de prietenie cu o pedagogă în localul unei școale de fete. El nu înțelegea lucrurile astfel. Nutrit cu lectura lui Goethe și om cu suflet complex, caută fără ipocrizie experiența sentimentală. În privința aceasta e un om superior și ruralismul lui originar nu e în chestiune. Unele răceli față de Eminescu par ieșite din gelozie, și Clara avea multe motive să suspecteze raporturile dintre Mite și Maiorescu, care, acesta din urmă, blama asiduitățile lui Eminescu față de Mite. Motivele reale de despărțire între critic și Clärchen nu sînt ușor de stabilit. Alecsandri, cu oroarea metafizicului, pretindea că Schopenhauer detracase creierul lui Maiorescu. În orice caz acesta se plictisise și din cauza geloziei (care însă, cum se vede, era foarte îndreptățită), și din motive de ordin estetic. Clärchen era suferindă și în 1882 suportă la Londra o operație. În drum spre țară, surprinzînd-o îmbrăcîndu-se, Maiorescu rămase foarte „decepționat". Dimpotrivă, Anna Rosetti cu care dinainte întreținea raporturi extrem de afectuoase era „încîntătoarea Annette", care, în treacăt fie zis, nouă ni se părea anguloasă, cu nasul acut. Era însă o femeie de lume, cu relații în lumea mare, îmbunătățind considerabil societatea omului politic. Totuși, cu toate că Maiorescu e foarte mulțumit de Annette, nu-și poate reprima agasarea pentru accesele de gelozie ale noii soții, care i se părea în aceste împrejurări „jumătate alienată — idioată". În scurt, spre deosebire de Conachi, care detestă divorțul și înmormîntează pe Zulnia cu mare paradă, Maiorescu, dezgustat de decrepitudine (Clärchen va muri canceroasă), în

ciuda unor crize de sensibilitate, rupe căsătoria cu cea mai rece deciziune. Nu crede aşadar în fatalitatea dragostei, care făcea pe un Petrarca să simtă efectele amorului chiar cînd Laura nu mai era cea de la început :

Piaga per allentar d'arco, non sana.

Într-asta se dezvăluie ruralul din Maiorescu. Femeia reprezintă pentru el o avere mobilă, o piesă de inventar casnic care trebuie mereu să fie utilă fenomenal. Cu ideea absolută a fiinţei respective, indiferent de vicisitudinile fizice şi morale, el nu are de-a face. În ciuda afemeierii, Maiorescu nu preţuieşte femeia şi n-am putea să spunem că e misogin, ca Eminescu, fiindcă asta ar presupune un idealism dezamăgit. Maiorescu are concepţia ţăranului că femeia nu preţuieşte cît bărbatul, colorîndu-şi numai ştiinţific şi filozofic această opinie. Nu voia să audă de emanciparea femeii, sub motiv că ea posedă un creier mai uşor la cîntar : „Cum am putea — zicea el — să încredinţăm soarta popoarelor pe mîna unor fiinţe a căror capacitate craniană e cu 10 la sută mai mică". Recunoştea doar că, individual, un bărbat poate totdeauna găsi o femeie mai cuminte decît el şi asta s-ar părea a fi părerea lui Maiorescu despre Humpel în comparare cu Emilia Maiorescu. Sofia Nădejde se irită grozav de „chestia creierului la femei" şi răspunse foarte aprins şi documentat, fără să zdruncine prejudecata maioresciană. Criticul considera pe femeie înferioară şi din punct de vedere etic, din cauza excesului de pasiune. După el superioritatea stă

în obiectivitatea lui, adică în putința de a se ridica pînă la adevăr. Logica este instrumentul adevărului. Însă femeia e ilogică. Știința, prin caracterul de obiectivitate, face pe om tolerant. De aceea Maiorescu recomandă sporirea instrucției științifice la femei, în scopul de a li se inculca „fundamentele unei umanități".

Al doilea caracter țărănesc al lui Maiorescu este primatul instinctului de conservație economică individuală : „Acest om este, cum zice d. Brătianu, din opincă, și trebuie să muncească pentru a trăi". Așadar „a trăi" este esențial pentru Maiorescu. Dar ce înțelege el prin a trăi ? Hotărît că nu simpla subsistență. El și-a pus în minte încă de la început de a duce o existență largă, de aristocrat (și într-asta nu-i putem găsi omenește vreo vină), și toată energia lui este îndreptată în acest scop. Observînd că în acele timpuri de mare proprietate agrară avocatura și politica erau singurele profesii rentabile, își dă la Paris licența în drept. În țară începe prin a fi supleant și procuror de tribunal, apoi avocat. Noi azi dăm o mare atenție profesoratului din tinerețe al lui Maiorescu și ne scandalizăm de întreruperea forțată a carierei sale. Fiu de profesor și ardelean, Maiorescu avea desigur respect pentru cariera didactică, nu însă fanatismul pe care îl bănuim. Bolintineanu, ministru, fu scandalizat că rectorul Universității din Iași cerea mărirea salariilor. Maiorescu face la Iași un cumul de profesii și dă, cum știm, ca rector, „anonciu de avocatură", ceea ce înseamnă că nu se întorsese din Germania cu intenția de a-și găsi un rost oricît de

modest spre a putea să se dedice meditațiilor. Maiorescu nu era nici Descartes, nici Spinoza, nici Kant, nevoia imperioasă de a soluționa problemele universului este secundară la el. Formula lui Maiorescu este cea comună, *primum vivere, deinde philosophari*. Asta nu vrea să zică a nega că un spirit reflexiv poate să cugete, aproape fără să-și dea seama, în lupta însăși pentru viață. Tot ce voim să spunem este că la Maiorescu se constată o continuă proorogare a meditației pînă la rezolvarea adaptării materiale. Criticul a fost demis din învățămînt chiar de conservatorii săi, de Tell anume, pentru motivul că venea la Parlament, în loc să stea la catedră. Tell considera incompatibilă calitatea de funcționar cu aceea de deputat. Maiorescu putea să revină în învățămînt, și s-a exagerat delicatețea lui, care nu este în chestiune aici. De fapt n-a dorit să redevină profesor, și încă la Iași, pentru că mijloacele de cîștig i se păreau insuficiente. Maiorescu se stabili definitiv la București, dedicîndu-se avocaturii. Ca ministru, în 1875, el nu contestă principiul lui Tell al inconvenienței de a ține două profesiuni și propune suprimarea unor catedre universitare de la Iași, deținute de oameni care făceau avocatură. Ar fi putut să formuleze propoziția ca profesorii de carieră să renunțe la avocatură. Acest lucru părîndu-i-se dureros, el interpretează dimpotrivă îndepărtarea din învățămînt, pe simplul motiv de fapt al insuficienței activități didactice, ca lipsă de gravitate economică : „Ce are să se facă profesorul, cînd i se va tăia

scribi
aţibilduri
sterilitate
amanita muscaria
eftimihalachisme
brontozauri
hùoooooooooooooo
etc.

Futurismul, apărut înainte de război în Italia din iniţiativa lui F. T. Marinetti, este foarte înrudit cu dadaismul. Negaţia nu ajunge la nihilism şi în ce priveşte structura poeziei, futurismul rămîne pe poziţia veche a organizaţiunii conştiente. E drept că-n programul lui intră şi intuiţia şi inconştienţa creatoare, dar acestea nu s-au realizat niciodată în sensul dorit mai tîrziu de suprarealişti. Înlăturîndu-se noţiunea de hazard, ne depărtăm şi de foloasele asocierii neprevăzute, semnificative. Într-un fel dar futurismul este teoreticeşte inferior dadaismului, adică mai puţin deschizător de probleme. Negaţia lui se îndreaptă mai ales împotriva academismului sub raportul conţinutului şi al formei. Poezia italiană degenerase într-adevăr prin D'Annunzio într-o declamaţie convenţională fără lirism şi într-un formalism estetizant. D'Annunzio este cel mai tipic cultivator al atitudinii estetice în sine şi al cuvîntului artistic în sine, indiferent de valoarea de creaţiune. De pildă :

Ecco, e la glauca marina destasi
Fresca a' freschissimi grecali ; palpita :
ella sente ne' l grembo
li amor' verdi de l'alighe.

Cine ştie italieneşte îşi dă seama de preţiozitatea strofei, tipărită de altfel cu o tehnică specială. Întîi se cîntă marea, care este convenţional frumoasă. În locul unei impresiuni directe stă vechiul academism personificat în „grembo". Marea are sîn, poale (cuvîntul e cu totul literar), deci e o fecioară în stilul Primăverii lui Botticelli. Şi apoi vine tot acel limbaj arhaizant ori estetizant : „grecali", „alighe", „li amor" în în loc de „gli amori". În sfîrşit, marea — fecioară care simte în sîn amorul algelor — e tot ce poate fi mai artificial.

Deci futurismul a fost un antidannunzianism. El cere ruperea cu poezia veche, cu tirania artei. El vrea viaţă sinceră. Nu de mult Veneţia era ameninţată de ostilitatea futuriştilor, care apoi au devenit fascişti. În locul decorului de teatru, Italia nouă cerea arhitectura pură de fier şi ciment, priveliştile de viaţă activă, industrială. Formal, futurismul a făcut fraza italiană mai simplă. A combătut retorica, periodul ciceronian, a început a nota repede, telegrafic, aruncînd la o parte din propoziţie elementele inutile. Iată un fragment, şi el telegrafic, din manifestul futurist :

„Altă viaţă explozivă. Italianitate paroxistică. Antimuzeu. Anticultură. Antiacademie. Antigraţios. Antisentimental. Contra oraşelor moarte. Modernolatrie. Religia noutăţii. Originalitate. Velocitate. Inegalism. Intuiţie şi inconştienţă creatoare. Splendoare geometrică. Estetica maşinei." etc.

Futuriștii au cîntat într-adevăr mașina, avionul, viața citadină. Marinetti e primul care a glorificat avionul în franțuzește și italienește :

Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière !
Horreur de la terre d'oiseau ! Terre, gluau sinistre
a mes pattes ! Besoin de m'évader !
Ivresse de monter !... Mon monoplan ! Mon monoplan !

În oroarea de academism, futuriștii au început să vorbească în felul negrilor și au căzut în reportaj. Marinetti reportează asupra bătăliei de la Tripoli și a războiului balcanic (*La battaglia di Tripoli, Zang-tumb-tumb*), Ardego Soffici scrie un *Giornale di bordo* și Kobilek *Giornale di guerra*. Deci ce se întîmplă ? În dorința de a intra în imediateța vieții, în devenirea ei, nu fără o înrîurire a lui Bergson, futuriștii nu prind decît momente izolate, ca niște imagini tăiate de film. Pseudopreceptul nostru este, prin urmare, acesta : *Observația în proză și sinceritatea în poezie nu înseamnă autenticitate disparată, ci descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obișnuit.* Un roman nu e un jurnal, o colecție de fapte, ci o suprarealitate a cărei cheie se află în spiritul autorului. Poezia nu e o serie de exclamații și de viziuni, ci o organizațiune care depășește părțile. Prea multă sinceritate în artă, prea multă viață sînt contrare spiritului creațiunii. Poezia e o liturghie, un ceremonial introdus în viață, fără să se confunde cu ea. Cine face din dans o mișcare, atît de realistă încît din intenția de adevăr și expresivitate distruge mecanica, ucide dansul însuși,

care nu e o imitație a realității, ci o realitate din cîmpul conduitelor umane.

Formal, din aceeași dorință de expresie imediată, futuriștii recurg la trucuri tipografice, căutînd să sugereze și prin așezarea cuvintelor, confundînd în parte poezia cu arta plastică. Ca să dea sugestia a trei trepte, Luciano Folgore scria așa :

TRE
Gra
di
ni.

Evident că pentru un orb efectul e spulberat. Este în fond o persistență în eroarea lui D'Annunzio, care își închipuia că scriind *li* în loc de *gli* a făcut o finețe. În forma poeziei nu intră forma plastică a literelor și nici măcar sonul cuvintelor, ci numai sonul interior al noțiunilor. O poezie există pentru noi cînd o gîndim.

Futurismul n-a dat nimic de seamă în cîmpul poeziei, dar a învățat pe poeți să se exprime mai liber. Cuvîntul de ordine este *parole in libertà*. Dealtfel în legătură și cu simbolismul profesau versul liber, fugind de armonie, de estetisme. Spre deosebire de simbolism, care este interior, futurismul rămîne la suprafață. Poetul notează, descrie fugar, creionează fără semnificație, ca Luciano Folgore în aceste versuri din *Caffè notturni :*

Porta a vetri ; dentro lumi,
fumi,
ala di profumi.

Porta di legno ;
contorcimenti di voci
traverso le fessure.
Caffè notturni
insenature di luce nell'ombra,
macchie di suono
nella opacità della quiete
etc.

Observînd numai telegrafic realitatea externă, fără a descoperi un ritual semnificativ, poezia futuristă este o proză.

III

Profanul care citeşte anume poezie modernă, dadaistă, suprarealistă, pură, chiar futuristă, rămîne izbit de un fapt : nu înţelege. O poezie trebuie oare înţeleasă, redusă la o schemă de idei ? Nu vorbeşte ea, cum se spune în şcoală, sentimentului ? Ba da. Dar poezia mai veche, oricît de indiferentă sub raportul conţinutului noţional, are formal desfăşurarea propoziţiilor logice, încît oricine este încredinţat c-o înţelege. Adesea profanul face o gravă eroare neconsiderînd poezia decît ceea ce e formulat în succesiuni de cuvinte inteligibile. Cititorul e mirat cînd dă de aceste versuri de I. Barbu :

La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode
Suprasexuale
Supramuzicale ;

Gasteropozi !
Mult limpezi rapsozi
Moduri de ode
Ceruri eşarfă
Antene în harfă :

Uvedenrode
Peste mode şi timp
Olimp !

În schimb e uşurat la citirea următoarelor strofe de G. Bacovia.

Cum sufletu-nchis
Nimic nu vrea —
Cad frunze-n amurg,
Draga mea !

Sinistră noapte
Şi-amară stea —
Curînd, şi ninge,
Draga mea !

Aici totul e limpede. Frunzele cad, sufletul e închis, noaptea e sinistră şi ninge. Deci este tendinţa de a se cere poetului reprezentări aperceptibile din cîmpul percepţiei exterioare şi propoziţii în care raportul dintre subiect şi predicat să se dezvăluie numaidecît. S-a ivit cuvîntul ermetism, spre a se clasifica prin el poeziile în care scapă structura percepţiei şi raportul logic. Noţiunea de ermetism nu se

poate aplica cu proprietate decît unei categorii anumite de poezii urmărind programatic ocultismul. Într-adevăr, poeziile pot să nu fie înţelese din felurite cauze. Nimic mai limpede decît o poezie futuristă. De obicei ea notează repede aspectele exterioare. Confuziunea vine din viteza transcrierii, care înlătură unele elemente copulative. Dacă ne obişnuim cu metoda aceasta stenografică, ne dăm seama că totul e limpede. Sînt poezii unde se cultivă intenţionat dificultatea. Percepţiile, raporturile sînt normale, însă gramatica este aşa de solitară, încît fără indiscreţiunea autorului nu putem participa la sensul compunerii. Acesta e un ermetism fals, o mistificaţiune. Iată nişte versuri luate la întîmplare din Ilarie Voronca (*unu*, III, 1930, nr. 32):

Laptele ierburilor se umflă în suvenir şi-n chiot
Şi inima e spuma care-a rămas din vară,
Cu-o cupă de vijelie pînă la buzele fierului
Cu pomii rupînd şorţul albastru al amiezii.

Dar e inscripţia-n miere a ochiului de ciută
Şi prin sălile lungi ale ecoului rătăceşte o ferigă,
În vreme ce domniţa îşi scaldă ciinii fluizi în voce
Şi pe vitralii, cerul ca un şarpe boa se răsuceşte.

Acest autor se caracterizează prin dilataţie verbală, discursivitate, sentimentalism şi metaforism. Structura poeziei lui e clară, dar totul e îngreuiat adesea fără soluţie, prin gramatica solitară. De pildă, în strofa întîi, cu oarecare atenţie, ghicim că e vorba

de o rememorare descriptivă a verii cu ierburi, chiote, vijelii, pomi clătinați de vînt acoperind o parte din albăstrimea cerului.

Există și un alt ermetism, veritabil, unde fondul însuși nu este inteligibil, fiindcă nu e luat din lumea inteligibilului. Poetul se cufundă sincer în vis, adică în subconștient, și scoate de acolo o viziune enigmatică în care simte un sens pe care el însuși nu-l poate explica.

Este deci un semn de grabă și de neinteligență artistică să reprobăm tot ce nu înțelegem sub cuvînt de confuzie. Sînt poeți mistificatori, adică falși poeți, dar sînt și poeți adînci. Apriori afirmăm că *o poezie nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea.* Ea cere o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei. Să nu ne facem iluzii : pe Eminescu nu-l înțeleg decît foarte puțini inși. Cei mai mulți cred că-l gustă, acceptînd ideile lui pe care i le disociază din structura poeziilor.

Înainte de a ne ocupa de aproape de poezia ermetică, să cercetăm în general poezia dificultoasă. Totdeauna poetul a avut înclinarea către formula obscură, sibilinică, din care să iasă sentimentul că este inițiat într-o lume care transcende realitatea. Dante cultivă și teoretizează ocultismul :

> Mirate la dottrina che s'asconde
> Sotto il velame degli versi strani.

Ocultismul serios se bizuie însă pe o claritate globală. Pe dată ce orice înțelegere scapă și nu se mai poate găsi nici un capăt de fir, impresia e comică. Un celebru poet burlesc florentin din secolul al

XV-lea, Domenico di Giovanni zis Burchiello, de meserie bărbier, făcea în factură clasică convenţională nişte sonete care păreau aiurări. Citäm o strofă care ne priveşte şi pe noi :

Un huomo da Cucina, un uom da Sacchi,
Un gaio Lelio per Ambasciadore
Una lanterna piena di favore
Portavan per tributo de' Valacchi.

Cine nu-şi aduce aminte de versurile lui M. Zamphirescu ?

Văzui oameni de hîrtie
Cu mustăţi de chilimbar,
Lei de coacă pe cîmpie,
Mîncînd stridii cu muştar.

Comicul nu iese atît din absurditatea propoziţiilor, cît din faptul că, deşi n-au nici un sens, dar absolut nici unul, ele au totuşi forma exterioară a propoziţiilor normale. Aşa vorbesc paranoicii. În propoziţie este subiect, este predicat şi raportul luat în goliciunea lui este formal corect, dar între cei doi termeni nu este nici o atingere prin sfera lor. Cuvintele la nebuni curg fără frenaţiune, fără un principiu care să le dea un rost, din subconştient. Însă cum în acest subconştient n-a pierit cu totul forţa de organizaţiune, adesea în hazardul cuvintelor apar insule care par a avea o structurare. Cuvintele în libertate ale demenţilor ne surprind şi ne încîntă, fiindcă ei pot realiza raporturi neprevăzute de la care poate rezulta un sens. De la hazardul pur, exterior, al

dadaiştilor, alţi poeţi au încercat să treacă la dicteul automatic, adică la înşirarea cuvintelor curgînd fără frenaţiune, spre a prinde în hazardul interior asociaţiuni inedite. Atitudinea aceasta, cu toate excesele şi mistificările, are o latură estetică foarte serioasă, care trebuie să intereseze pe orice estet.

Înainte de a trece la poezia străină aşa-zisa suprarealistă, trebuie să amintim că un precursor de tot interesul al dicteului automatic este un român, şi anume Urmuz, de care foarte mulţi nu vor fi auzit vorbindu-se. Psihiatrii consideră cu multă ironie şi suficienţă pe modernişti, printre care trec pe toţi poeţii pe care nu-i înţeleg, cu înclinarea de a-i declara pe toţi demenţi. Cu atît mai mult ar putea părea suspect Urmuz, care s-a sinucis. În elucubraţiile acestuia nu intră însă nici o alienaţiune şi totul e un joc estetic pe care îl profesează în glumă şcolarii.

Urmuz, pe adevăratul nume Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, s-a născut la 17 martie 1883 la Curtea-de-Argeş, ca fiu al medicului spitalului din acea localitate. În copilăria fragedă a fost o vreme la Paris cu părinţii. A fost elev al liceului Lazăr din Bucureşti, apoi a studiat Dreptul, luîndu-şi licenţa în 1907, şi fu cîţiva ani ajutor de judecător în felurite oraşele. După campania din Bulgaria e numit grefier la Înalta Curte de Casaţie din Bucureşti. A făcut campania şi în războiul cel mare, după care şi-a reluat umila slujbă. La 23 noiembrie 1923, deprimat, se sinucise într-un boschet de la Şosea. Moartea lui a trecut neobservată şi nici

azi istoria literară nu-l înregistrează. Pentru întîia oară d-l Tudor Arghezi îi publică o bucată în *Cugetul românesc*, în 1922, spre marea emoție a autorului, care avea o înaltă conștiință artistică pentru ceea ce unui neprevenit i-ar fi prilej de rîs. Acest Urmuz, simplu grefier, era un om de rară cultură, pricepător de muzică bună și chiar compozitor, și cine citește fără prejudecăți compunerile lui poate să-i respingă direcția poetică, dar nu-i poate tăgădui finețea evidentă a spiritului. E chiar un fenomen ca într-o vreme în care poezia noastră era încă în continuarea lui Coșbuc, să apară atitudini de acestea de negație estetizantă.

Ce fel sînt compunerile lui Urmuz ? Ca să înlăturăm orice bănuială de demență, trebuie să spunem că Urmuz, om afabil, le făcea spre a-și distra frații și surorile, care firește rîdeau. În acea epocă de altfel, prin 1916, circulau printre tineri astfel de glume, ba chiar printre elevii liceului Lazăr, și e întrebarea dacă nu era oarecum în tradiția claselor atari jocuri. Iată o bucată :

„PILNIA și STAMATE

Roman în patru părți

Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, avînd terasă cu giamlîc și sonerie. În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strîns înfășurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și pro-

babilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a «lucrului în sine», un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinînd în mînă o sintaxă şi... 20 de bani baeşiş... Restul nu prezintă nici o importanţă. Trebuieşte însă reţinut că această cameră, vecinic pătrunsă de întuneric, nu are nici uşi, nici ferestre şi nu comunică cu lumea dinafară decît prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum şi prin care se poate vedea, în timpul nopţii, cele şapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un şir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit şi inutil...

A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast şi conţine tot ceea ce luxul oriental are mai rar şi mai fantastic... Nenumărate covoare de preţ, sute de arme vechi, încă pătate de sînge eroic, căptuşesc colonadele sălii, iar imensii ei pereţi sînt, conform obiceiului oriental, sulemeniţi în fiecare dimineaţă, alteori măsuraţi, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare" etc.

Este, firește, o simplă bufonerie, dar cu spirit. Divagaţia morbidă a spiritului este exclusă. Ceea ce ne face să rîdem este tocmai luciditatea autorului. Forma gîndirii pare normală, desfăşurarea logică, însă ori de cîte ori aşteptăm să se stabilească un raport banal, autorul îl evită. Conştiinţa este deci trădată chiar prin absurdităţi. În fond avem de-a face cu o parodie a prozei comune. Titlul *Pîlnia şi Stamate* aminteşte convenţia titlurilor clasice *Paul şi*

Virginia, La femme et le pantin. Bucata începe ca orice roman, cu descrierea locului. Ori de cîte ori e pe cale de a se stabili o relaţie comună, Urmuz o strică printr-o relaţie absurdă şi totuşi posibilă în alt plan de gîndire. De pildă, masa e „bazată" (pînă aci totul e corect), însă pe calcule şi probabilităţi. Unele vase conţin esenţă, bunăoară de flori, esenţa poate fi însă eternă, adică lucrul în sine. Urmuz stabileşte deci între subiect şi predicat un raport care pare bun în momentul cînd se face legătura cu predicatul şi apare deodată greşit, întrucît unul din cuvintele care formează predicatul este ambiguu. El face deci nişte calambururi de esenţă sofistică, dînd unui cuvînt două conţinuturi deosebite. Doi oameni coboară. Asta e foarte cuminte, căci ne gîndim la coborîrea mecanică pe scări. Doi oameni coboară însă din maimuţă. Propoziţia este şi acum posibilă, dar sărită pe alt ax, fiindcă „coborîre" înseamnă acum descendenţă. Acest procedeu sofistic produce rîsul. În Orient femeile se sulemenesc. Deci ideea că pereţii sînt sulemeniţi în fiecare dimineaţă este introdusă în conştiinţa noastră, cu toată absurditatea, printr-o abilitate formală, prin presupunerea că vom confunda o clipă sfera mai restrînsă a noţiunii femeie orientală cu aceea însăşi de Orient. Cu compasul măsurăm pereţii. Ceea ce măsurăm poate să scadă. Relaţiunea în întregul ei este absurdă şi totdeodată cu aparenţă de corectitudine : „cu compasul pentru a nu scădea la întîmplare". Sofismul este învederat.

Bufoneria cea mai izbutită este *Ismaïl şi Turnavitu.* Aici autorul are aerul a face portretul a

două personaje. Mişcarea portretistă e cea academică, însă cuprinsul e absurd. În decursul descripţiei se face mereu confuzie între fiinţe, vegetale şi lucruri. Bucata este totodată o vagă parodie a obişnuinţelor burgheze :

„Ismaïl este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creştea şi în Grădina Botanică, iar mai tîrziu, graţie progresului ştiinţei moderne, s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin synthează.

Ismaïl nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 1/2 dimineaţa, rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiei, însoţit fiind de un viezure de care se află strîns legat cu odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănîncă crud şi viu, după ce mai întîi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămîie... Alţi viezuri mai cultivă Ismaïl în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreţine pînă ce au împlinit vîrsta de 16 ani şi au căpătat forme mai pline, cînd, la adăpost de orice răspundere penală, îi necinsteşte rînd pe rînd şi fără pic de mustrare de cuget.

Cea mai mare parte din an, Ismaïl nu ştie unde locuieşte. Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinţei iubitului său tată, un bătrîn simpatic cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele. Acesta, din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ţine astfel sechestrat pentru a-l feri de pişcăturile albinelor şi de corupţia mora-

vurilor electorale. Totuşi Ismaïl reuşeşte să scape de acolo cîte trei luni pe an, în timpul iernii, cînd cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii şi apoi să se agaţe de grinzi pe la diferite binale, în ziua cînd se serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă şi împărţit la lucrători"... etc.

În această absurditate este remarcabilă demnitatea stilistică, liniştea de mare prozator clasic din care, prin contrast firesc, iese şi comicul.

Lui Urmuz îi datorăm şi o fabulă, adică o parodie a fabulei. Totul de la început pînă la sfîrşit e absurd, dar se desfăşoară după regulile genului. E un titlu arbitrar, un text cu dialog şi o morală ce n-are nici un sens şi nici o legătură cu textul. Fabula aceasta a fost imitată de mulţi din plăcerea de a alcătui o fabulă pură, fără afabulaţie, deşi cu forma ei. Esteticeşte, asta este interesant: va să zică în poezie forma însăşi a unei activităţi sufleteşti fără conţinutul ei poate interesa. A avea aerul că povesteşti fără să povesteşti nimic poate duce la un epic pur. Un poet francez a încercat asta. Deocamdată iată fabula:

CRONICARI
(Fabulă)

Cică nişte cronicari
Duceau lipsă de şalvari
Şi-au rugat pe Rapaport
Să le dea un paşaport.

Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaș,
Neștiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu ! O, Galileu ! —
Strigă el atunci mereu —
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi."
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză,
Și exclamă : „Sarafoff,
Servește-te de cartof !"

Morala

Pelicanul sau babița.

Urmuz are jovialitate, așa cum avea Alfred Jarry în Franța. Totuși aceste compuneri nu pot depăși limitele unor farse. A nu lăsa să intre nici o organizațiune înseamnă să stai cu mintea trează, fiindcă subconștientul nostru structurează de la sine. Urmuz cade singur într-o convenție, dealtfel voită, de a se menține în absurd, și unde e convenție nu e loc pentru creațiune. *Așadar absurditatea pură, chiar pusă la cale conștient și mai ales atunci, nu duce decît la mici efecte comice.*

Un tînăr modernist Moldov a încercat la noi să imite pe Urmuz, dar aceste imitații sînt silnice, fără spirit, sînt parodii de parodii (*unu*, aprilie 1928) :

„Șmaie este un tip compus din : ochelari, boccea, calendar și trapez de lemn cu om săritor.

În toate anotimpurile poartă aceleaşi haine, aceeaşi pălărie de turist, nedespărţindu-se de ele niciodată" etc.

Ca să nu ne închipuim că Urmuz este un caz unic românesc, n-avem decît să amintim celebrul *Hareng saur,* adică *Scrumbia* de Charles Cros. E o absurditate voită în scopul de a scandaliza, în care însă e un moment interesant, şi anume gratuitatea unui gest. Eroul spînzură o scrumbie pe un zid. Dacă în proză acţiunile trebuie să fie motivate, în poezie gratuitatea poate duce la un epic pur, surprinzător ca o enigmă :

LE HARENG SAUR

Il était un grand mur blanc —
nu, nu, nu,
Contre le mur une échelle —
haute, haute, haute,
Et, par terre, un hareng saur —
sec, sec, sec.

Il vient, tenant dans ses mains —
sales, sales, sales,
Un marteau lourd, un grand clou —
pointu, pointu, pointu,
Un peloton de ficelle —
gros, gros, gros.

Alors il monte à l'échelle —
haute, haute, haute,

Et plante le clou pointu, —
toc, toc, toc,
Tout en haut du grand mur blanc —
au, au, au.

Il laisse aller le marteau —
qui tombe, qui tombe, qui tombe,
Attache au clou la ficelle —
longue, longue, longue,
Et, au bout, le hareng saur —
sec, sec, sec.

Il redescend de l'échelle —
haute, haute, haute,
L'emporte avec le marteau —
lourd, lourd, lourd,
Et puis, il s'en va ailleurs —
loin, loin, loin.

Et, depuis, le hareng saur, —
sec, sec, sec,
Au bout de cette ficelle —
longue, longue, longue,
Très lentement se balance —
toujours, toujours, toujours.

J'ai composé cette histoire —
simple, simple, simple,

Pour mettre en fureur les gens —
graves, graves, graves,
Et amuser les enfants —
petits, petits, petis,

IV

Studiind cauzele care fac poezia dificilă, am amintit de dicteul automatic, adică de abolirea voluntară a frenaţiunii în vorbire în scopul de a prinde în hazardul interior asociaţiuni inedite. Urmuz, din ale cărui inteligente bufonerii am citat cîteva fragmente, nu este totuşi un automatic, ci un simulator de automatism. Căci am spus că un om, chiar în stare delirantă, nu poate înlătura cu totul structurile logice pe care de la sine le oferă subconştientul. Urmuz, dimpotrivă, de cîte ori este pe punctul de a cădea într-o asociaţiune normală, fuge de ea cu bună-ştiinţă, dovedindu-şi permanenta luciditate. De unde şi comicul. Fugind de mecanica asociaţiunii conştiente, Urmuz cade în mecanica fugii de orice asociaţie şi acest mecanism provoacă rîsul.

Adevăratul dicteu automatic a fost definit şi profesat de suprarealişti şi îndeosebi de teoreticianul lor André Breton. Cum acesta este medic de boli mintale, am putea să bănuim că e vorba de o contagiune simpatetică, nu rară în astfel de cazuri, că anume Breton, încîntat de vorbirea fără frenaţiune, plină de surprize, a paranoicilor, ar dori

s-o imite. Totuşi, fapt dezamăgitor, foarte rar demenţii vorbesc în aşa chip încît să nu fie înţeleşi de loc, cum e cazul cu poeţii suprarealişti. Compoziţia lor e mai degrabă plată. Iată o poezie intitulată *Pămîntul* de un schizofrenic, citată în *Cursul de psihiatrie* din anul 1923—1924 al răposatului prof. dr. Obreja :

Vremea e o carte
Dumnezeu a fost zeţar
Iar în carte e pămîntul
I-o croare de tipar.

La temelia suprarealismului stau unele orientări ale gîndirii contimporane. În primul rînd este freudismul, pe faţă exaltat, care, precum se ştie, pune un accent deosebit pe inconştient. În al doilea rînd este fără îndoială filozofia lui Bergson. Aceasta e dominată de noţiunea de devenire. Eul nostru absolut este un rîu perpetuu, curgînd în pură indeterminaţiune. În genere realitatea este inaccesibilă gîndirii, dar poate fi trăită. Ceea ce socotim noi drept realitate nu e decît o realitate relativă, o operaţiune practică de oprire a realităţii în devenire în cîteva relaţiuni şi simboluri convenţionale. Prin urmare activitatea teoretică este principial prozaică, opusă vieţii. A trăi integral gîndirea înseamnă a o elibera de obişnuinţa superficială de a vîrî totul în categorii. Este limpede aşadar că atît freudismul cît şi bergsonismul au pregătit teoreticeşte terenul suprarealismului, al dicteului automatic, care este o

propunere de a fugi de orice schemă logică, de a se cufunda în ininteligibil, acolo unde se poate surprinde gîndirea în mişcare, trăind. Acolo în rîul inform al gîndirii este realitatea cea adevărată, nealterată de convenţia practică a logicei, e *suprarealitatea*. Însă forma cea mai simplă prin care putem să ne eliberăm de gîndirea logică este visul.

„Din clipa — zice Breton — cînd [visul] va fi spus unui examen metodic, cînd prin mijloace anumite vom ajunge să ne dăm seama de vis în integritatea lui (şi asta presupune o disciplină a memoriei de mai multe generaţii ; să începem chiar de acum a înregistra faptele mai bătătoare la ochi), din clipa aşadar cînd curba sa se va desfăşura cu o regularitate şi o amploare fără precedent, putem spera că misterele care nu sînt mistere vor face loc marelui Mister. Cred în topirea viitoare a acestor două stări, în aparenţă aşa de contradictorii, a visului şi a realităţii, într-un soi de realitate *absolută*, de *suprarealitate*, dacă se poate spune astfel."

Aşa vorbeşte Breton şi foarte uşor se poate observa că suprarealitatea lui este un corespunzător al trăirii realităţii absolute bergsoniene. Cum această suprarealitate se confundă însă cu visul, putem adăuga că Breton profesează *onirismul*. Iată acum, spre mai multă claritate, cum defineşte Breton însuşi suprarealismul în vederea unui articol de enciclopedie, asta în *Manifeste du surréalisme* (1924) :

„*Suprarealism*, n.m. Automatism psihic pur prin care ne propunem să exprimăm, fie verbal, fie scris, fie prin orice alte mijloace, funcționarea reală a gîndirii. Dicteu al gîndirii, cu absența oricărui control exercitat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală.

Enciel. Filos. Suprarealismul se bizuie pe credința în realitatea superioară a unor forme de asociațiuni neglijate pînă acum, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gîndirii. El tinde să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor spre rezolvarea problemelor principale ale vieții. Au făcut act de suprarealism absolut d-nii Aragon, Baron, Biffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Pérét, Picon, Soupault, Vitrac."

E întrebarea cum va proceda poetul ca să se cufunde în automatismul psihic pur, fugind de orice constrîngere schematică a rațiunii, de vreme ce am constatat că nici măcar demenții nu sînt în stare să fugă de structurile logice? Problema pare de la început disperată. Ori ne lăsăm în voia pretinsului automatism și înregistrăm ceea ce ne trece prin minte și atunci fără să vrem sîntem tiranizați de mecanismul logic care a pătruns și în inconștient, ori în sfîrșit extirpăm cu bună-știință, ca Urmuz, orice structură incipientă, dar atunci nu mai avem de-a face cu nici un automatism, ci cu o convenție care duce la efecte comice. În sfîrșit, să dăm iarăși

cuvîntul lui Breton, care ne dă următoarele instrucţiuni:

„Puneţi să vă aducă ce trebuie pentru scris, după ce v-aţi aşezat într-un loc cît mai favorabil concentrării spiritului asupra lui însuşi. Aşezaţi-vă în starea cea mai pasivă sau mai receptivă cu putinţă. Faceţi abstracţie de geniul vostru, de talentele voastre, de talentele tuturor celorlalţi. Socotiţi că literatura este unul din cele mai triste drumuri, dintre acelea care duc la orice. Scrieţi repede fără subiect preconceput, destul de repede ca să nu puteţi reţine şi ca să nu fiţi ispitiţi să vă recitiţi. Prima frază va veni singură, atît e de adevărat că în fiece clipă există o frază străină gîndirii noastre conştiente care nu cere decît să se exteriorizeze. Este destul de greu să ne pronunţăm asupra cazului frazei ce va urma; ea participă fără îndoială şi la activitatea noastră conştientă şi la cealaltă, dacă se admite că faptul de a fi scris prima frază cere un minimum de percepţie. Dealtfel lucrul acesta nu trebuie să vă intereseze; în asta constă mai cu seamă interesul jocului suprarealist... Continuaţi cît poftiţi. Încredinţaţi-vă caracterului inepuizabil al murmurului. Dacă tăcerea ameninţă să se stabilească dintr-o greşală, ca să zicem aşa de neatenţie, rupeţi-o fără ezitare cu un rînd prea clar. După cuvîntul a cărui origine vi se pare suspectă, puneţi o literă oarecare, litera *l* de pildă, mereu litera *l*, şi restabiliţi arbitrarietatea, impunînd această iniţială cuvîntului ce va urma."

Prin urmare Breton ne schițează o metodă de a visa și de a înregistra visul. Ceea ce ne izbește aici însă, și lucrul nu e lipsit de un anume umor, este efortul conștient de a surprinde inconștientul. Ce înseamnă oare „așezați-vă în starea cea mai pasivă" dacă nu o încordare a atenției care face să se risipească orice spontaneitate? Este cunoscut dialogul umoristic dintre doi inși care dorm în aceeași cameră :

— Tu dormi ?

— Da !

Prin chiar faptul de a răspunde afirmativ, pretinsul adormit neagă faptul dormirii. Tot așa suprarealistul, prin chiar propunerea de a scăpa de conștiință, se așează în punctul ei cel mai acut. Dar, în sfîrșit, înainte de a da un verdict, să aruncăm ochii asupra unor rînduri suprarealiste. Ceea ce înspăimîntă pe cititorul profan și-l aiurește e imposibilitatea de a înțelege ceva, fiindcă am văzut că tendința comună este de a reduce poezia la scheme logice, lucru dealtfel eronat sau măcar exagerat. Ca să înțelegem sau mai bine zis să ne așezăm la justa poziție receptivă față de această poezie, trebuie să renunțăm la orice sforțare de a înțelege. De la titlu și pînă la ultimul punct nimic n-are nici un înțeles. Sînt cuvinte fără sens dictate, zic poeții, de conștiința dinlăuntru, și interesante întrucît alcătuiesc un desen neprevăzut :

„Ma tombe, après la fermeture du cimetière, prend la forme d'une barque tenant bien la mer. Il n'y a personne dans cette barque si ce n'est par

instant, à travers les jalousies de la nuit, une femme aux bras levés, sorte de figure de proue à mon rêve qui tient le ciel. Ailleurs, dans une cour de ferme probablement, une femme jongle avec plusieurs boules de bleu de lessive, qui brûlent en l'air comme des ongles. Les ancres des sourcils des femmes, voilà où vous voulez en venir. Le jour n'a été, qu'une longue fête sur la mer. Que la grange monte ou descende, c'est l'affaire d'un saut dans la campagne. A la rigueur s'il pleut, l'attente sera supportable dans cette maison sans toit vers laquelle nous nous dirigeons et qui est faite d'oiseaux multiformes et de grains ailés. La palissade qui l'entoure, loin de me distraire de ma rêverie, joint mal du côté de la mer, du côté du spectacle sentimental, la mer qui s'eloigne comme deux soeurs de charité.

Ceci est l'historie de la seconde soeur, de la boule bleue et d'un comparse qui apparaîtra toujours assez tôt. Sur la barque molle du cimetière s'ouvrent lentement des fleurs, des étoiles. Une voix dit : «Etes-vous prêts ?» et la barque s'élève sans bruit. Elle glisse à faible hauteur au-dessus des terres labourées, dont la chanson ne vous importe plus, mais qui est très ancienne et s'enroule autour des châteaux-forts."

O observaţie e de făcut. Între bufoneriile lucide ale lui Urmuz şi compunerile dictate ale suprarealiştilor este această deosebire că cele din urmă ne fac să rîdem mai puţin sau chiar deloc, putînd chiar să ne dea scurte impresii de sublim. Explicaţia este uşoară. La Urmuz automatismul este simulat şi

atenţia îndreptată mereu asupra unui raport nou, grotesc şi caricatural. Compunerile lui Urmuz sînt în fond satirice. Suprarealiştii sînt însă sincer lirici şi din cînd în cînd cad peste asociaţiuni care sînt adevărate imagini. Principial, plutirea aceasta în vis nu numai nu contrazice poezia ci o condiţionează. Caracteristic visului este mersul fluidic, care distruge conturul obişnuit al lumii fenomenale. Breton visează, fie şi deştept, că se află în cimitir. Sicriul poate numaidecît lua forma bărcii. Zborul, plutirea sînt mişcări tipice în vis şi mediul acvatic e acolo dintre cele mai obişnuite. Deci barca pluteşte pe mare şi apoi marea se confundă cu cerul şi visătorul zboară în jurul turnurilor unui castel. Că un personaj apare şi dispare fără motivare e un lucru foarte firesc în visare. Ca o casă să fie făcută deodată din flori este iarăşi normal acolo. Dealtfel confuzia aceasta dintre eu şi non-eu este tipică visului, dovadă că realitatea este o funcţie a conştiinţei. E foarte normal ca un individ să ne spună aşa : „Am visat că mergeam pe o apă şi cineva, parcă o femeie, mă striga mereu ; apoi femeia pare că era o pasăre, dar lucru curios, pasărea eram eu". Evident, cînd astfel de vise duc confuzia eului pînă la dedublare şi se repetă, putem să bănuim o stare maladivă gravă, dar în mod obişnuit confuzia între eu şi non-eu este legea însăşi a visului. Deci ca transcriere a visului, fragmentul lui Breton ar trebui să ne impresioneze. Şi totuşi ne lasă reci şi uneori ne face să rîdem. Nu este greu să găsim explicaţia. Răceala vine din lipsa de sens, de sens, nu de în-

ţelegere. Visele noastre, oricît de confuze, alcătuiesc nişte complexe, cum spune Freud, fie că-i admitem metoda psihanalitică, fie că nu. Totul în vis, deşi ininteligibil, adică nereductibil la scheme logice, se orientează, se sensează în jurul unei emoţii fundamentale. De pildă, multe vise au ca nucleu spaima. Cineva, o entitate proteică ne urmăreşte şi noi alergăm şi nu putem din cauza amorţelii picioarelor. Un noroi greu ni le încurcă. Uneori cerul parcă pică pe noi. Bineînţeles, cînd ne-am culcat obosiţi. Toate imaginile onirice sînt coerente, şi acolo în vis ele nu ni se par absurde după legea însăşi a visului. Ele au limbajul lor propriu, ele spun ceva, ce nu se poate exprima în limba discursului. Dovada că totul este strîns în jurul unei emoţii fundamentale este că ne deşteptăm sub impresia puternică a visului, cu sentimentul încă de teroare, dacă visul a fost terorist. Această emoţie centrală formează sensul visului. Ei bine, ceea ce lipseşte în fragmentul oniric al lui Breton este tocmai nucleul emoţional. Visul lui nu e credibil, nu e coerent în ordinea interioară. Dante, deşi n-avea nici o idee de suprarealism, a intuit mai bine poezia suprarealităţii onirice. În *Vita nuova* el visează un vis care are o nuanţă apocaliptică. [1]

[1] „Io dico che ne la nono giorno, sentendo me dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensero, lo quale era de la mia donna. E quando èi pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensado a la mia debilitata vita; e veggendo come leggera era lo suo durare, ancora che sana fosse, si cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria. Onde, sospirando forte, dicea fra me medesimo: «Di necessitade convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia».

Cerul se întunecă, păsările cad moarte din aer, apele se fac de sînge, femei necunoscute merg despletite. Priveliștea e absurdă dar plină de sens. I se prevestește moartea Madonnei sale, Beatrice, și i se face și lui o prevestire bizuită pe principiul necesității : „Tu pur morrai". Cînd Dante se deșteaptă, rămîne turburat, căci datele visului se pot introduce și în complexul vieții lucide. Dante visase într-adevăr visul lui, nu-l făcuse după metoda lui Breton, de unde putem scoate pseudopreceptul că cea mai bună metodă de a surprinde viața eului lăuntric, visul, este de a ne memora vise adevărate și de a le dezvolta apoi artistic în temeiul emoției fundamentale. *Fără emoție nu există poezie onirică.*

Am observat că lectura fragmentului lui Breton și dealtfel a oricărui altuia produce și oarecare veselie, e drept nu așa de intensă ca aceea rezultată din citirea lui Urmuz. De unde vine aceasta ? De unde vine și la Urmuz. Din luciditate.

E però mi giunse uno si forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare si comefarnetica persona ed a imaginare in questo modo ; che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia, apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano : «Tu pur morrai». E poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano : «Tu se' morto». Cosi cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse ; e vedere mi parea donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste ; e pareami vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero ; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti" etc.

La Urmuz luciditatea e intenționată, la Breton ea e fără voie. Nebunia e greu de simulat. Falșii nebuni sînt numaidecît descoperiți. Putem spune că ei n-au haz. E suficient un exemplu ca să vedem cum poetul e trădat de rațiune. La un moment dat el a zis: „...așteptarea va fi suportabilă în această casă fără acoperiș înspre care ne îndreptăm și care e făcută din păsări multiforme și din boabe întraripate". În loc să avem relațiuni onirice veritabile, avem construcțiuni artificiale. Casa cuprinde ca notă principală în noțiunea ei acoperișul. Deci poetul o evită, zicînd casă... fără acoperiș. În mod normal, oniric, dacă ceva asemănător s-ar înfățișa, noi nu i-am zice casă, ci poate i-am da un nume propriu, crezînd că avem de-a face cu o ființă. Disociația făcută de Breton e un semn de atenție. Păsările mănîncă grăunțe. Deci Breton face casa din păsări și grăunțe, printr-o asociație mai degrabă lucidă. Și acum culmea lucidității. Păsările au aripi și boabele sînt inerte. Ei bine, Breton distruge acest raport normal și face păsările inerte, dînd boabelor aripi. Din acest amestec al conștiinței, al unei conștiințe poate inconștiente, dar de structură logică, se naște impresia bufoneriei.

Idolul suprarealiștilor este Isidore Ducasse, pretins conte de Lautréamont, mort foarte tînăr în 1870. Ale sale *Chants de Maldoror* sînt după unii semn de demență, după alții poezia „avec un grand P". Nu se poate tăgădui notațiilor sale automatice un anume sens al fantasticului, al viziunii:

„Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins possible de prendre pour des baobabs, s'aper-

cevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles. En effet, c'étaient deux tours énormes. Et, quoique deux baobabs, au premier coup d'oeil ne ressemblent pas à deux épingles, ni même à deux tours, cependant, en employant habilement les ficelles de la prudence, on peut affirmer, sans crainte d'avoir tort (car, si cette affirmation était accompagnée d'une seule parcelle de crainte, ce ne serait plus une affirmation ; quoiqu'un même nom exprime ces deux phénomènes de l'âme qui représentent des caractères assez tranchés pour ne pas être confondus légèrement), qu'un baobab ne différe pas tellement d'un pillier, que la comparaison soit défendue entre ces formes arhitecturales"... etc.

Şi Lautréamont ne face să rîdem uneori şi e foarte probabil că intenţia lui, ca şi a lui Urmuz, ca şi a lui Charles Cros, este de a indigna pe burghez. Mai mult decît spontaneitatea onirică lucrează aci conştiinţa disociatoare. Toată vorbăria aceasta discursivă pentru lucruri de nimic este un procedeu tipic pentru obţinerea comicului şi Molière îl foloseşte statornic.

Cine urmăreşte pe suprarealişti constată următoarele lucruri. Din această experienţă ies unele sugestii, aceea de pildă că e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului. În practică însă nici un poet mare n-a ieşit din această şcoală şi, în fond, nici o poezie valabilă şi, ca şi în cazul dadaiştilor, toţi mai devreme sau mai tîrziu s-au lăsat de suprarealism. Evident, în materie de artă nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că

mulțimea respinge un anume fel de poezie nu înseamnă că aceea nu este valoroasă. Însă cînd elita unei epoci compusă din cîteva zeci de spirite primitoare și în cele din urmă propunătorii înșiși renunță, e un semn că direcția e greșită. Unde lipsește orice fel de consimțire, oricît de restrînsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie. Iar concluzia ultimă este că *arbitrarul sistematic obosește spiritul și că poezia cere un sens.*

Deși despre poezia pură s-au vărsat valuri de cerneală, totuși noi nu vom spune decît puține cuvinte deocamdată, deoarece mai tot ce se discută nu aparține domeniului strict al poeziei pure. Noțiunea de poezie pură a fost popularizată de abatele Henri Brémond printr-o comunicare făcută la Institut la 24 octombrie 1925. Formula a fost apoi îmbrățișată cu frenezie și folosită în chipul cel mai abuziv chiar pentru poeți care contrazic principiul purismului. Se cade prin urmare să mărginim gîndirea abatelui Brémond la adevărata ei intenție. În această privință abatele se află foarte aproape de suprarealiști, teoreticește cel puțin, foarte în continuarea bergsonismului, pus de astă dată în slujba catolicismului. Suprarealiștii erau antiraționaliști și căutau să se cufunde în realitatea vie, ininteligibilă. Abatele Brémond este și el antiraționalist și vrea să se cufunde prin cuvînt în Dumnezeu. El este cu alte cuvinte un mistic. În Franța, raționalismul este aproape congenital și atinge chiar catolicismul. Neocatolicii francezi ca Massis sînt raționaliști, adică socotesc că trebuie să se dea credinței supor-

tul convingerii prin tehnica logică. Tomismul este în floare. Admiţînd propoziţia supremă a bisericii, dogma, fiindcă este atestată prin autoritatea Scripturii, celelalte puncte ale credinţei trebuie să decurgă silogistic din ea. Pascal însuşi este cum nu se poate gîndi mai cartezian în întrebările şi demonstraţiile lui. Abatele Brémond vrea să exalte iraţional, să facă din poezie un exerciţiu mistic. Poezia este după el un fel de rugăciune, o rugăciune profană bineînţeles, dar care ne predispune către adevărata rugăciune, care desigur nu e decît o murmurare de totală părăsire în voia Misterului Divin. Atît a spus abatele, mai mult din interese bisericeşti decît artistice, dar toţi au început să interpreteze teoria după priceperea lor. Şi mai ales s-a născut concepţiunea că o poezie pură înseamnă o poezie *purificată* de orice conţinut, o curată bolborosire. Evident, în cazul acesta compunerile lui Urmuz şi poezia suprarealistă devin poezie pură. Gîndul lui Brémond n-a fost acesta, căci ar fi fost să nege poezia veche romantică, foarte religioasă şi deci convenabilă scopurilor sale catolice. Sensul purismului său e numai acesta : ceea ce ne interesează într-o poezie nu este punctul de plecare, ci numai cel de sosire, şi acesta trebuie să fie o aptitudine mai mare pentru cititor de a renunţa la necesitatea raţională şi a se cufunda în Dumnezeu. Orice poet e pur dacă prin el ajungi la acest exerciţiu cvasi-mistic. Altfel n-ar fi fost numit poet pur Paul Valéry, care e nu se poate mai raţionalist.

Mobilele vorbesc prin nemişcarea lor, florile prin miros, păsările prin cîntecul stereotip. De pildă pasărea babei din basmul lui Tieck, care cîntă :

Waldeinsamkeit
Die mich erfreut.

Copilul Creangă nu e sensibil de loc la pu-pu-pup al pupezei, el nu e un poet şi deci nici un copil. Mentalitatea lui e senilă. Moşul care a dat drumul pupezei are asupra lui o superioritate de ordin intelectual. Pentru moş, natura e o maşinărie perfectă, în folosul omului, în care nu trebuie deplasat nici un element. Pupăza e ceasornicul satului. Aşadar moşul e providenţialist ca şi Bernardin de Saint-Pierre şi pupăza lui este sinonimă cu soarele eroului paria din *La chaumière indienne*. Providenţialismul în forma îngustă profesată de moş este negarea metafizicii. Adevăratul filozof metafizician nu priveşte lucrurile din punctul de vedere al interesului istoric al individului, ci prin unghiul absolut. Pentru el natura nu-i instrument, ci un limbaj inefabil. Pupăza, măghiranul, leandrii, mobilele sînt hieroglife. Probabil aceasta e filozofia latentă a coanei Raliţa şi a domnului Guţă. Acesta din urmă nu crede în eternul feminin, ci în eternul vegetal. Leandrul pentru el reprezintă calea spre mîntuire şi desigur că dacă ar fi fost Dante ar fi descris în locul rozei, leandrul mistic. Providenţialismul lui Bernardin de Saint-Pierre pare superior, pentru că vorbeşte de armonii, de mister. Dar am spus că filo-

zoful francez era un hedonist. Mult mai fin decît moşul din iarmaroc, Saint-Pierre socoteşte că providenţa oferă omului delectări de ordin estetic. El nu e fundamental poet, fiindcă nu cere coparticiparea prin creaţie la univers. Providenţialistul nu rezervă omului o poziţie superioară în univers, omul e pus sub o tutelă, Dumnezeu e tatăl, oamenii sînt fiii. Sensurile rămîn ascunse în mintea tatălui. Avem de-a face cu o filozofie rudimentară, oricît ar fi de înnobilată formal, rezultată din transportarea ordinii familiale în univers, cu un antropomorfism. Acesta este spiritul care pluteşte în amintirile lui Creangă.

Providenţialismul e pricina unui alt fel de euforie decît aceea de confidenţă în realele transcendentale. Paradisul metafizic se preface în paradis terestru. Omul are confidenţă în aparatul care se cheamă lume şi nu face sforţări de a-şi îmbunătăţi soarta. Creangă este gînditorul cel mai staţionar cu putinţă, la care ideea de dialectică şi de istorie e complet absentă. Pupăza rămîne sub speţa eternităţii indicatorul dimineţii şi nu-i nici un motiv a năzui spre o epocă a orologiului. Staţionarismului lui Creangă îi corespunde o religie a lenei intelectuale, a inerţiei. Omul nu are nimic de învăţat, tot ce este trebuincios se ştie apriori. Experienţa se eludează. În fragmentul de autobiogfarie, Creangă scrie despre părintele Ioan Humulescu că avea o mînă de învăţături şi un car de minte. Prin urmare „min-

tea" e ceva deosebit de învăţătură şi mult mai important decît ea. Tatăl lui Creangă numeşte mintea „glagore la cap", deosebind-o mereu de instrucţie. Nu preţuieşte de loc vorbirea „în tîlcuri". Pentru el mintea nu-i totuna cu penetraţia logică fără de care documentaţia e oarbă, ci o minimă orientare în mecanica providenţială a lumii. Instrucţia este inutilă, nimeni nu are nimic nou de învăţat. Bineînţeles, „mintea" e a bărbatului (suficienţă virilă): „Bunicul însă era aşezat la mintea lui, îşi căuta de trebi cum ştia el, şi lăsa pe bunica într-ale sale, ca un cap de femeie ce se găsea." Nici mama lui Creangă nu preţuieşte instrucţia ca un mijloc de posesie a mijloacelor istorice de adaptare, ea vrea doar să-şi facă băiatul popă, din ambiţie. Trăsnea învăţînd gramatica pare un imbecil. El n-are sensul abstracţiilor şi coboară fiece noţiune la metafora din care a pornit. Astfel în „a vorbi şi a scrie bine într-o limbă" el înţelege a scrie cu limba, neputîndu-se ridica la conceptul de grai. Însă curînd ne dăm seama că Creangă ironizează gramatica lui Măcărescu, iar nu pe Trăsnea, că e dar împotriva oricărei teorii. Creangă crede în înţelepciunea naturală, care intuieşte ordinea providenţială, respingînd ştiinţa. Ştiinţa e un proces gol de vorbe, precum zice moş Vasile, tatăl lui Ion Mogorogea, pentru care Mecet ori Catihet e totuna: „Vorba ceea: nu-i Tanda, şi-i Manda; nu-i te-belei ci-i bele-tei... de curmei".

Întrucît e vorba de copii este de observat că *Amintirile* lui Creangă cuprind copilărie veritabilă,

inocență. Prima copilărie este caracterizată prin lipsa preocupării economice directe. Providența lucrează prin părinți. Înspre adolescență însă, eroii tineri caută a-și asigura existența printr-un minim de muncă și pe cît se poate prin fraudă. Dascălii n-au de loc comoția erotică și după ce beau în casa frumoasei crîșmărițe fură toți cîte ceva, iar Oșlobanu, sosit acasă, ridică, tălpile spre grindă, fiind cu turetcele pline de fasole. Nici un tînăr nu năzuiește să știe mai mult decît bătrînii și aceștia admiră pe tineri pentru vigoarea instinctelor lor. Un Niculăiță Minciună nu se poate naște în lumea lui Creangă, antiromantică, fără curiozitate. Dar nici un Popa Tanda. Acesta e un idealist, crezînd în perfectibilitatea naturii umane. Opera lui Slavici e pedagogică, a lui Creangă nu. Și cu toate acestea aspectul general este etic. Într-adevăr, Creangă împarte pe indivizi în două categorii: oameni buni și oameni răi, și mai exact în oameni cu care te poți ajuta și oameni egoiști și avari. Totul e văzut prin noțiunea utilității și moralitatea n-are nimic de-a face cu virtutea și imperativul categoric. Se pare că în lumea lui Creangă providența a împărțit bunurile cu socoteală și cu strictețe, încît orice încălcare e culpabilă. Simțul proprietății e foarte acut și orice stricăciune se plătește. Pentru cînepa culeată la pămînt, pentru casa hrentuită de bolovani, tatăl și bunicul lui Creangă au a plăti. Încît se pune întrebarea : Autorul lui *Popa Duhu,* în bujdeuca căruia Eminescu, autorul *Sărmanului*

Dionis, venea cu plăcere, avea sentimentul ascezei? Înțelegea Creangă pe Euthanasius? Numai în măsura în care și Euthanasius e confident în providență. Creangă este încîntat de bujdeuca sa, care i se pare partea sa din darurile providențiale. Înlăturînd oscilațiile și complexitățile opera lui M. Sadoveanu este în miezul ei stăpînită, ca și a lui Creangă, de euforie providențialistă. De aci pînă la poezia pastorală este un mic pas.

*

Este azi un lucru stabilit că poezia pastorală e un gen rafinat, imitînd viața rudimentară a păstorilor, nicidecum o expresie a acestei vieți însăși. Nici un țăran nu cîntă muncile cîmpului. Teocrit a trăit în epoca alexandriană, între 310 și 245 înainte de Cristos. *Boucolos* înseamnă bour, și prin extensiune, bucolică se cheamă de asemeni poezia oierilor, porcarilor, pescarilor. Într-un cuvînt, poezia bucolică evoacă profesiile în care omul nu are altceva de făcut decît a păzi niște animale care îi dau lapte, lînă și carne. Nu intră în acest gen poezia agrară. Poezia pastorală persistă în esența ei mereu, reapărînd în felurite forme, încît trebuie să-i găsim definiția elementară. Este evident că o notă capitală este setea de *otium*, provocată de săturarea de viața complicată de oraș. Pastorala nu e cîntecul păstorilor, ci cîntecul orășenilor care visează regimul pastoral, întoarcerea la natură. Teocrit era, cu

multă anticipație, un rousseauian. Nu trebuie să înțelegem prin *otium* nevoia unei liniști absolute, solitudinea. Poezia pastorală nu este o elegie a singuraticilor, ci dimpotrivă o lirică uneori indiscretă a societății patriarhale. Bucolicul evită muncile care produc sudori și cer o industrie prea mare, cultivarea pămîntului, comerțul, nautica. El se întovărășește cu acele animale care îi sînt de folos și găsesc îl el un protector. Trebuie adăugat că pastorala e un gen oglindind o economie desăvîrșită, însă cu un minim de efort pentru om, întrucît omul are concursul animalelor. Păstorul se îmbracă cu piei de oaie, bea lapte, mănîncă miere și fructe. Dintr-o trestie, fără mare bătaie de cap, își face un fluier. Cu fluierul stă culcat pe iarbă și păzește cum oile pasc iarbă. Prin felul însăși al ocupației. păstorul e strîns legat de calendar. Oile trebuiesc duse la iernat, sau tunse, locul de pășune schimbat. Sînt cîteva evenimente înscrise în calendarul naturii și care se impun de la sine : ieșirea coarnelor la miei, coacerea fructelor, sosirea vîrstei nubile. *Otium* este așadar acea profesie în care omul nu forțează natura ci se supune regulelor ei, deplasîndu-se cu docilitate. Într-un cuvînt, pastorala reprezintă o poezie care se poate numi a folosirii binefacerilor naturii, dar nu o poezie a muncii. Păstorul profesează un fel de *lene activă*, acesta e oțiul.

Se poate ușor observa că la baza acestei lirici stă o concepție providențialistă. Dumnezeu a creat pentru om oaia ca să-i dea lapte și lînă, albina ca

să-i dea miere, viţa ca să-i dea struguri şi vin. Omul n-are decît să ia un fluier şi să se aşeze pe iarbă şi oaia îl urmează, să ridice mîna în sus în septembrie şi să culeagă ciorchinele. Nu are nevoie de nici o investigaţie ştiinţifică afară de cunoaşterea, uşor de căpătat prin tradiţie, a ciclurilor. Pastorala este, în timpurile mai recente, o critică discretă a genialităţii şi notorietăţii. A căuta liniştea bucolică înseamnă a te satisface cu obscuritatea şi anonimatul : păstorul are un nume de convenţie, Tityrus, Corydon, Meliboeus etc., adică altfel decît „bărbaţii iluştri". Păstorii n-au biografie, cum n-are oaia sau boul. Ea se înlocuieşte cu cîteva momente biologice. Păstorii tineri sînt nubili, o păstoriţă preferă pe unul şi repudiază pe altul, urmează o oarecare discordie, apoi vine nunta şi lichidarea fazei erotice.

E uşor, cu această definiţie, să separăm veritabila pastorală de poezia recluziunii. Horaţiu cultiva un otium care nu era însă pastoral. El e un intelectual care meditează asupra universului, un Lamartine mai ponderat, cu sentimentul zădărniciei. Dar păstorul, aşa cum îl imită pastorala, dacă nu e un imbecil în sensul propriu al cuvîntului, păstrînd dignitatea umană, e totuşi un naiv cu o confidenţă perfectă în mecanica lumii, fără umbră de meditaţie. El plînge, dar n-are sentimentul jalei negre. Îndată ce un păstor devine contemplativ şi stă prea mult la marginea lacurilor, pierde oile şi devine romantic. Iar pastorala e o poezie clasică, o poezie a umanităţii fără probleme.

E greu să cerem pastoralei, care se reface mereu, să rămînă pură. În poezia română *Miorița* folclorică, apoi *San Marina* a lui Bolintineanu sînt pastorale aproape canonice. În *Miorița* s-a întîmplat un accident tipic : păstorul a fost omorît de alții, căci în pastorală există oameni buni și oameni răi. Caracter pastoral are o bună parte din opera lui M. Sadoveanu, cu eroii reduși la un minim de industrie, obișnuiți a culege fără sforțare roadele pămîntului și a păzi vite. Cîrlova, care e introducătorul la noi al poeziei pastorale, e contaminat de lamartinism. La drept vorbind și Lamartine, într-o anume măsură, e un poet pastoral în proporții biblice. Nevoia lui de migrație în decoruri grandioase răspunde transhumanței pastorale. Privind atent cerul și observîndu-i ciclurile, îndeplinește un rit bucolic. Chiar în turburarea romantică, Lamartine are un ton placid de paznic de vite. Poezia lui nu înfioară ca aceea a lui Baudelaire.

Adevărata pastorală e *Zburătorul* lui Eliade. Criza erotică a fetei, concertul de năvală vesperală a vitelor amintește scenele din *Eliezer et Nephtali*. Nu vom insista asupra idiliștilor români. Bucolism se găsește în Coșbuc, puțin în Iosif. Vom remarca numai felul cum degenerează în poezia romană *otium* pastoral. Clipa cea mai oțioasă este siestă „sub tegmine fagi", odihna sub un fag cînd soarele e tare, cicalele cîntă și șopîrlele zvîcnesc printre pietricele. Spiritul e toropit, beat.

În poezia română dăm de o exagerare a siestei în forma kiefului oriental. Alecsandri, care nu-i un bu-

colic dar ar putea să fie, duce siesta pînă la fixitate şi stupoare. Macedonski, care nu-i de loc un poet pastoral, pentru că nu poate suporta obscuritatea, cîntă kieful extrem-oriental. Siesta e o toropeală vigilentă ca a cîinelui care pîndeşte cu capul pe labe, kieful e o fericire rezultînd din renunţarea la efortul cel mai minim, o excitaţie a sentimentului de lene, ca la opioman. Omul în kief pierde sentimentul ciclicului, se afundă într-un infinit, dezinteresîndu-se cu totul de economie. Iar pastorala e poezia unei economii providenţiale.

La Eminescu dăm de o bucolică sui generis în care siesta e înlocuită cu somnolenţa. Perechea nu stă „sub tegmine fagi", dar caută umbra teiului. Aci cade într-o stare de inerţie infinită, în care se uită mişcarea aştrilor. Păstorul posibil se alienează de turmă, uitînd cu totul funcţia sa economică. Viaţa bucolică se transformă în asceză, ca în cazul lui Euthanasius, sau pur şi simplu în inerţie totală. Perechea se desprinde de societate şi, sălbăticită, trăieşte prin graţia poetului. În vreme ce poezia pastorală este expresia unei civilizaţii simple, pseudobucolica lui Eminescu e un elogiu al barbariei.

Şi Blaga e un poet pastoral care a făcut „lauda somnului". La el găsim miei cu corniţe, lapte muls şi alte detalii de soiul acesta. Dar somnul lui Blaga e departe de siesta bucolică. E un somn neliniştit care aude pulsaţiile pămîntului. Animalele capătă asupra păstorului un ascendent care turbură economia. Ele sugerează sfinţenia şi misterul animalelor

și pune pe păstor în condiția de adorator al lor. Bucolismul degenerează în panism și misticism, anulîndu-se. Omul nu mai caută obscuritatea ci dispariția în Cosmos. Și Eminescu și Blaga transformă siesta ca somn cîmpenesc într-un exercițiu de moarte. Oțiul devine *lenea de a trăi.*

(Jurnalul literar, București, 1948, nr. 4—5)

POSTFAȚĂ

În *Principii de estetică* (București, 1939), în *Jurnalul literar* (Iași, 1939), în *Vremea* și *Jurnalul literar*, seria a II-a (București, 1948, nr. 4—5), G. Călinescu, conferențiar de estetică și critică literară la Facultatea de filozofie și litere din Iași, apoi profesor de istoria literaturii române la Facultatea de litere și filozofie din București, a publicat un *Curs de poezie* ținut în primăvara anului 1938, scurte prezentări de „teoreticieni" ai poeziei ca Valéry, Claudel, Alain și 12 lecții de seminar în formă dialogată despre *Universul poeziei*. Cîteva însemnări despre fenomenul poetic se află adunate și în volumul *Cronicile optimistului* din 1964 *(Despre purici, Microscop, telescop și insecte, Rima plină, Despre măiestrie și metaforă* etc.), în opera literară propriu-zisă și în cea de critică și istorie literară. Să ne ocupăm întîi de așa-intitulatul *Curs de poezie* și de eseul care are ca obiect *Universul poeziei*. De o indiscutabilă originalitate, aceste două lucrări reprezintă, după opinia noastră, o contribuție remarcabilă la clarificarea unor probleme de estetică literară, cu nimic mai prejos de acelea aduse anterior îndeosebi de Benedetto Croce *(Poesia e non Poesia, Poesia antica e moderna, La poesia, introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura)*, de diverși esteticieni germani ca E. Ermatinger, H. Hefele, E. Hirt, E. Lucka, J. Pfieffer, O. Walzel (mai ales în *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dich-*

ters și *Vom Vesen der Dichtung)* și, în același timp, de Th. Maulnier în *Introduction de la Poésie française* (Paris, 1939). Înrîurit în parte de estetica italiană (Croce, dar și Adriano Tilgher, G. Evola), G. Călinescu are o poziție proprie, dacă nu materialistă, ferită în orice caz de iraționalism. Să încercăm a o defini.

Pornind de la ideea că poezia „nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular cîtorva indivizi", G. Călinescu susține pe bună dreptate că nu putem nici defini, nici da norme pentru prepararea fenomenului poetic, care poate fi numai descris. Însă dacă nu e cu putință de spus ce este poezia, *a posteriori* se poate arăta cum este ea, din studiul practic al poemelor ilustre. Pe baza observațiilor istorice și statistice, putem ajunge chiar la stabilirea unor pseudo-norme, adică a unor precepte care „nu trebuiesc urmate, ci numai meditate".

În formularea acestor precepte de caracter pur instructiv, eseistul urmează fie calea inductivă, fie pe cea deductivă, analizînd manifeste-program, mărturii ale poeților, poezii sau fragmente de poezii ilustrative. Un prim precept: „Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizațiune, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică", sau, și mai scurt, „nici un sens", — este scos din analiza dadaismului și a futurismului. Dadaiștii pretindeau că adevărata poezie este opera hazardului, a lipsei de orice intenționalitate. Aceasta e adevărat în măsura în care preocuparea excesivă de procedee tehnice răpește poeziei spontaneitatea, transformînd-o într-o mașină, dar abandonarea în voia hazardului nu duce la nimic, iar un hazard obținut în chip deliberat nu mai este hazard. Cînd nu e o simplă farsă, dadaismul ajunge prin eliminarea convențiilor artistice la descoperirea unor raporturi inedite. Astfel de raporturi „care nu intră într-o structură aperceptibilă de la început" au însă (alt precept) un efect comic. De aici rezultă că emoțiile grave, solemne, care presu-

pun repetarea unor gesturi comune, ceremoniale, nu exclud convenția și că în creația veritabilă proporția între știut și neprevăzut este în favoarea celui dintîi. Futuriștii voind să evite întîi de toate academismul și să intre în imediatețea vieții, prezintă numai momente izolate, viziuni și exclamații necoagulate. Din metoda futuristă se poate extrage preceptul că observația disparată duce în proză la reportaj, iar sinceritatea brută nu înseamnă neapărat autenticitate în poezie, unde viața urmează să dobîndească o semnificație.

O confirmare a preceptelor de pînă acum și o anticipare a altora sînt realizate prin analiza compunerilor lui Urmuz, *Pilnia și Stamate, Ismail și Turnavitu* și *Cronicari*. Mimînd modul povestirii, Urmuz practică epicul pur, însă izbitoare la el e mai ales tehnica absurdității introduse conștient, de unde aspectul umoristic. Bergson a definit comicul ca fiind rezultatul suprapunerii mecanicului pe viu. Urmuz înfăptuiește comicul evitînd mecanica asociației conștiente prin mecanica fugii de orice asociație, adică prin menținerea voluntară, permanentă, în absurd. Altceva urmăreau suprarealiștii. După reprezentantul lor cel mai autorizat, André Breton, suprarealiștii își propuneau să exprime, prin nu importă ce mijloace, funcționarea reală a gîndirii, automatismul psihic pur, mecanica gîndului nesupusă vreunui control și în afara oricărui scop. Suprarealiștii au fost influențați de filozofia bergsoniană a devenirii (viața e un rîu în care trăim înecînd rațiunea, scufundîndu-ne în inteligibil) și de cercetările lui S. Freud asupra viselor. Intuiția lui Bergson fiind o iluzie, iar explicațiile lui Freud neavînd decît parțial o bază științifică, suprarealiștii nu au putut descoperi mijlocul eficace de a exprima automatismul psihic pur pe care l-au sugerat fie printr-un efort foarte conștient, fie printr-un onirism artificial. Eroarea principală a suprarealiștilor este de a se fi abondonat așa-zisului dicteu automatic, de a fi urmărit nu substituirea

asociațiilor logice prin scheme ilogice, ca Urmuz, ci înregistrarea unor imagini surprinzătoare mai mult prin incongruență decît prin vreo semnificație. Valabile fragmentar, poeziile suprarealiste nu izbutesc totdeauna să înlăture confuzia curată, îndepărtînd emoția, care singură poate conferi un sens, dacă nu un înțeles notației viselor. Așadar, un precept sună : „Fără emoție nu există poezie onirică". Alte observații interesante despre suprarealiști sînt următoarele :

„Din această experiență ies unele sugestii, aceea de pildă că e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului. În practică însă nici un poet mare n-a ieșit din această școală și, în fond, nici o poezie valabilă, și, ca și în cazul dadaiștilor, toți mai devreme sau mai tîrziu s-au lăsat de suprarealism. Evident, în materie de artă nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că mulțimea respinge un anume fel de poezie nu înseamnă că aceea nu este valoroasă. Însă cînd elita unei epoci compusă din cîteva zeci de spirite primitoare și în cele din urmă propunătorii înșiși renunță, e un semn că direcția e greșită. Unde lipsește orice fel de consimțire, oricît de restrînsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie. Iar concluzia ultimă este că *arbitrarul sistematic obosește spiritul și că poezia cere un sens*".

O adaptare a bergsonismului la catolicism, a iraționalismului la misticism, a încercat abatele Henri Brémond în *La poésie pure* (1926). Suprarealiștii voiau să se cufunde în rîul devenirii. Brémond se abandonează total misterului divin. După el poezia e o stare de extaz, de pregătire a rugăciunii, o murmurare purificată de orice conținut, o „bolborosire". Dar „purificarea intenționată de conținut a poeziei este fără urmări estetice, deoarece în mod normal, conștienți sau inconștienți, noi avem un conținut". Preceptul ce se poate enunța este deci că nu există poezia pură, că „sterilizarea duce în chip fatal la absurditate".

La o judicioasă analiză este supusă poezia dificilă formal. După G. Călinescu poezia hermetică are totdeauna un sens, deoarece tinde să spună ceva asupra universului sau cel puțin să pună în mișcare facultatea de penetrație în univers. Desigur, cunoașterea artistică este altceva decît cunoașterea științifică, deși nu în totală contradicție cu ea. Tocmai aparența de gravitate a adevărului relevat de poeți stă la baza oricărui lirism. Hermetismul presupune o conștiință a universului, capabilă de a-l reprezenta metaforic sau, cum zicea Baudelaire, prin corespondențe. Baudelaire atribuia o astfel de capacitate lui Victor Hugo :

„Aucun artiste n'est plus universel que lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle, plus disposé à prendre sans cesse un bain de nature. Non seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire ; mais il exprime, avec l'obscurité indispensable, ce qui est obscur et confusément revélé."

Brémond susținea că se află în poezie „certaines choses ineffables", niște grații secrete, niște farmece imperceptibile și niște „agrémens cachés" pe care nu le putem explica. Părerea lui G. Călinescu este că în anume condiții prozaismul, gnomismul, didacticismul pot conviețui cu lirismul, întrucît, scutită de efort intelectual, mintea noastră poate cădea toată asupra mecanicei versurilor, rezonanței de oracol a sentințelor sau purei rostogoliri a vocabulelor. A alterna deci în poezie frazele substanțiale cu cele prozaice spre a lăsa mișcarea prozodică liberă și a da din cînd în cînd frîu liber verbalității pentru a atrage atenția asupra calității de ritual, de incantație, a poeziei, nu sînt atitudini greșite.

În sfîrșit, există în marile poeme un factor constant structural asupra căruia consimțămîntul estetic e unanim : „Poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici

nu urmărește să trezească sentimente. Emoția poetică, dacă este un sentiment, este un sentiment sui-generis, o emoție nepractică". În sonetul lui Baudelaire *Correspondances* nu avem un sentiment, ci o atitudine în fața ordinii universului, o stare activă de contemplație care duce la recunoașterea compenetrației elementelor, a fenomenului sinesteziei, adică a întrepătrunderii senzațiilor de miros, văz și auz. Poezia spune ceva asupra lumii, fără preocupare de a instrui sau educa. Sforțarea poetului seamănă cu aceea a compozitorului care și el se străduiește să ne comunice prin tonuri nearticulate, ca un mut, un adevăr ce va rămîne mereu obscur. Ceea ce comunică poeții nu e în fond nimic altceva decît „nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii". În poezia *Timbru* din *Joc secund*, Ion Barbu, încheie G. Călinescu, a simbolizat admirabil această năzuință intelectuală a poetului, „tradusă în rit și cîntec".

Punctul de plecare în cel de al doilea eseu, *Universul poeziei*, este ideea că poezia își are universul ei, „așa cum un continent își are fauna și flora lui", constituind o lume aparte, cu rînduiala ei proprie. Nu toate lucrurile din natură intră în universul poeziei, ci numai acelea care, datorită imaginației omenirii, pot deveni hieroglife, poeme-embrionare, momente favorabile la îndemîna poetului. Poezia este un animism reducînd lumea la destinul omului, la existența sa semnificativă printre elementele care poartă un mesaj. În orice lucru doarme un cîntec visînd neîntrerupt, spunea Eichendorff, și a fi poet nu înseamnă decît a găsi cuvîntul magic care să trezească acel cîntec latent pentru ca lumea întreagă să înceapă să cînte.

După G. Călinescu, element poetic este în primul rînd focul ca hieroglifă a universului, care nu-i decît „un pumn de scîntei mai mari sau mai mici învîrtindu-se în beznă". Soarele e scînteia cea mai mare, simbol al rezistenței luminii la umbră, al dramei vieții, deci al destinului uman. Lirica fiind însă o formă

de depresiune cultivată savant, poeții cîntă rar soarele, care, cum spune Petrarca, orbește pe cel ce-l privește fix, producîndu-i impresia de întuneric, și mai mult luna, simbol al răcirii și stingerii, stelele, simboluri ale singurătății în spațiu, și mai cu seamă succedaneele lor terestre, focul din sobă iarna, luminările, făcliile, lămpile cu gaz sau electricitate, materiile fosforescente, pietrele prețioase (focarele reci de lumină din lumea subterană).

Al doilea element poetic, dacă restituim ochiului nostru ingenuitatea primordială, este apa. Reprezentată ca natură dotată cu o noțiune lirică, ea se comportă ca o ființă poetică, sălbatecă sau civilizată. Marea deșteaptă ideea de forță instinctuală sau pacificată, torentul e titanul apelor, cascada, o draperie fluidă. Apa captată în cișmele are un susur pueril ori senil, apa solidificată devine parter, patinoar sau pistă de ski. Pictorii receptează mai ales aceste forme. Dar și poeții le pot aborda, atrăgînd atenția asupra miraculosului metamorfozelor lichidului în solid, ori a solidului în vapori.

În ceea ce privește regnurile, poetică e confuzia între ele, din cauză că deschide conștiinței ideea continuității lor. „Șarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mișcarea lui convulsivă e o tranziție bruscă de la regnul vegetal la cel animal". Ceea ce încîntă e „părăsirea subtilă a ipostazei", prefacerea florii în fluture, a crăcilor unui copac în coarne de cerb. Unele vietăți marine, ca steaua de mare, acuză mineralul, altele, ca meduza, acuză vegetalul. Animalele colosale stîrnesc meditația poetică prin faptul că reprezintă însuflețirea unei mari cantități de materie, efemeridele, gîngăniile mici intră sub unghiul de observație al poeților pentru că biruie moartea prin plodirea gigantică. Tot ce reprezintă o analogie între om și procesul universal este poetic, creșterea ierbii, animalitatea sublimată a florilor, umanitatea copacilor cu brațele întinse spre cer dar țintuiți prin

rădăcini de pămînt, despletirea patetică a salciei, dignitatea bradului drept, solemnitatea stejarului. Tăierea arborilor seamănă cu execuțiile capitale, descărcarea lemnelor toamna e similară înmormîntării.

În universul poeziei apar apoi himerele, animale și vegetale, care n-au prototip în lumea terestră, speţele din vis, născute din tendința de a atinge un canon de frumusețe spirituală, ca de pildă centaurul, grifonul, pegasul, nereidele, dar și îngerul a cărui anatomie e făcută într-un capitol special, neuitîndu-se sugestiile poeților, ale lui Petrarca, Poe și Mallarmé.

Din anatomia umană poetice sînt părul și unghiile (minerale și vegetale totodată), ochii pentru sugestia de mineral, sîngele văzut independent, nu în funcție vitală, maladiile care devitalizează sugerînd trecerea spre alte regnuri, decrepitudinea, amintind eliberarea de pasiuni dar și involuția vieții, caducitatea organismelor.

Catagrafia cuprinde în sfîrșit alimentele poetice (apa, vinul, laptele, mierea, rodia), mașinile (trenul, avionul, tramvaiul, bicicleta, corabia, vaporul, orologiul), mobilele (masa, fotoliul, ușa, clanța, oglinda, scrinul, tigaia în care sfîrîie friptura), instrumentele muzicale (vioara, viola, violina, pianul, trîmbița, cornul, cimpoiul, clopotul).

Un mic număr de trucuri completează creația poetică : a face inventare de interior, adică a sugera viața prin absența ei ; a remarca stereotipia vieții prin sistematizarea anului în anotimpuri ; a solemniza prin a introduce într-o operație sacerdotală un gest banal ; a diminua și a mări, fie vizual, fie acustic.

Prevenitoare este concluzia dialogului :

„— Domnule profesor, sînt totuși nedumerit. Poetul cîntă focul, apa, melcul, crinul, laptele, scaunul etc. Nu vi se pare

prea mic inventarul poeziei ? Dar jubilația, melancolia, nostalgia și celelalte multiple sentimente ale poeților unde rămîn ?

— Eu nu ți-am vorbit de tematica poeziei ci de universul ei. Lucrurile în poezie putem să ne hazardăm a le cataloga. Ce e poezia însăși, e o problemă care depășește mijloacele noastre."

De fapt, am văzut că în *Curs de poezie* autorul dă un răspuns la întrebarea ce este poezia, indirect, arătînd cum este ea, dă de asemenea un răspuns privitor la ceea ce se poate înțelege prin sentiment în poezie. Poezia fiind, ca și arta în genere, un mod specific de cunoaștere a lumii, o tentație de re-creere a ei (Claudel echivalează cunoașterea poetică, „connaissance", cu o „connaissance", naștere împreună), fundamental în poezie e un factor intelectual, nu senzual, ideea în înțelesul cel mai pur, „pornirea de a comunica". Ideea nu va să zică, precum în estetica maioresciană, un concept manifestat sensibil ci numai necesitatea de a exprima, caracteristică muzicii și arhitecturii :

„În fața morții — scrie G. Călinescu — filozoful gîndește discursiv, omul trăind practic plînge, muzicantul cîntă, arhitectul înalță un mauzoleu. În muzică și în monument nu se găsește deloc conceptul morții, nici măcar simbolizat, dacă nu confundăm alegoria, cu arta, însă muzicantul și arhitectul au aerul de a spune ceva. Dacă am descoperi un concept, ei n-ar mai avea aerul, ci ar spune într-adevăr și atunci procesul artistic ar fi oprit."

La fel se petrec lucrurile în poezie. Dacă în poezie descoperim un concept, poetul nu mai are aerul că spune ceva, ci spune de-a binelea, și procesul creației a încetat.

Am lăsat la o parte exemplele din marii poeți ai lumii, oferite la tot pasul de G. Călinescu în sprijinul argumentelor sale. Aproape nici un nume ilustru nu lipsește, propriu-zis autorul

scoțîndu-și pseudonormele lui din cîmpul creației de valoare permanentă. Demn de amintit ni se pare faptul că în afară de considerațiile teoretice, G. Călinescu a făcut și experiențe practice, confirmînd printr-un număr apreciabil de laude lirice aduse materiei (în volumul de poezii *Lauda lucrurilor*), o dată mai mult, adevărurile cuprinse în cele două eseuri, alcătuind la un loc o artă poetică modernă de un interes excepțional, chiar dacă rostul ei n-ar fi decît de a determina pe poet să mediteze asupra creației, să iasă, prin cultură, din domeniul goalei empirii.

*

Celelalte articole cuprinse în culegerea de față au fost la origine tot cursuri, ținute la Universitatea din Iași și București, cu excepția studiului *Petrarca și petrarchismul (Sufletul serafic*, bizuit pe fragmente mai vechi, *Marino și Góngora* și *Poezia realelor* la București, *Un voluptos al parfumurilor, Magie și alchimie* și *Mistica culorilor* la Iași). Legătura lor cu *Cursul de poezie* din *Principii de estetică și Universul poeziei* este evidentă, autorul urmărind definirea unor modalități sau stiluri lirice fundamentale: franciscanismul, petrarchismul, marinismul, gongorismul, simbolismul ori clasicismul, barochismul, cultismul, ermetismul, pe baza analizei unor poeți aparținînd literaturii universale.

Franciscanismul, ilustrat și de Iacopone da Todi, se întemeiază pe serafism, pe un suflet ingenuu și pe un sentiment miraculos al lumii, o cordialitate răsfrîntă asupra tuturor elementelor care ia forma laudelor. Întrucît e vorba de o mentalitate medievală (de duecento) criticul ia în serios misticismul, însă cu o tonică ironie.

Ce este petrarchismul ? „O anume afectare sub raport liric și o știută mașinărie, cît despre formă." Specifice sînt antitezele, notînd mari chinuri sufletești :

Pace non trovo e non ho da far guerra ;
e temo e spero, ed ardo e sono un ghiaccio :
e volo sopr'al cielo, e giaccio in terra ;
e nulla stringo, e tutto'l mondo abraccio.

Petrarchismul e totuși mai ales confidența în prototip, amorul dedicat pe toată întinderea vieții unei singure ființe de natură numai aparent materială (ca o cucerire a Renașterii), de fapt sublimată într-o idee. „Poet de dragoste al bătrînilor, agasant pentru tineri, cărora tonul lui, de departe, li se pare bisericesc", Petrarca are comun cu modernii cultivarea eului, nu împinsă pînă la efuziunile romantice, mulțumită dimpotrivă cu un soi de epicurism intelectual dobîndit cu vîrsta, în faza echilibrată a crepusculului, în perspectiva liniștită a morții :

Cieco e stanco ad ogni altro ch'al mio danno
il qual dì e notte palpitando cerco,
sol Amor e Madonna e Morte chiamo.
Così venti anni (grave e lungo affanno !)
pur lagrime e sospiri e dolor merco :
in tale stella presi l'esca e l'amo !

Marino și Góngora, poeți ai barocului, concettiști sau cultiști, sînt artiști remarcabili, cu atenția îndreptată exclusiv asupra formei, capabili de a stabili raporturi între lucruri analogice sau îndepărtate, a aduce în lumea conștiinței corespondențe din univers, ca mai tîrziu Baudelaire, și a găsi metafore surprinzătoare. Dar, observă G. Călinescu, metafora e numai un detaliu al poeziei care „în esență rămîne o proiecție a Eului nostru inedit".

De baroc ține și Lorenzo Magalotti, savanat cu senzații rafinate și cu reverii poești, însă fără intuiția în mirosuri a proceselor de agregare și dezagregare a materiei, asemănător mai ales cu Des Esseints, „eroul căutînd paradisuri artificiale în culori, parfumuri etc. din *Â rebours* de J. K. Huysmans."

Împreună cu alți critici, G. Călinescu caută originile poeziei noi. „Nu e nimic nou sub cerul poeziei !" exclamă el, descoperind că ambra fusese elogiată înaintea lui André Chenier de Lorenzo Magalotti. Cu privire la ermetism și la tehnica inițierii, bibliografia *Cursului de poezie* citează cartea lui Rudolf Steiner *Das Initiaten-Bewusstsein* și pe aceea „dificilă" a lui G. Evola, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dotrina e nella sua „Arte Regia"* (Bari, Laterza, 1931). Studiul *Magie și alchimie* este o prezentare a acestei din urmă opere, unde se demonstrează că în hermetismul magic sau alchemic „cuvîntul nu e un simplu mijloc uzual de comunicare", ci „verbul divin, operant", „ars regia" fiind nu o simplă filozofie mistică, ci doctrina transmutației concrete de pe un plan pe altul al creației. Spre exemplificare se alege poezia ermetică a lui Arturo Onofri, cunoscut mai ales ca autor al volumului de „metafizică artistică" *Nuovo Rinascimento, come arte dell'Io.* Deși crede că unele considerații ale lui Onofri sînt naive, G. Călinescu socotește estetica și poezia lui tipice pentru stilul ermetic, presupunînd „inițiere" și „efort". Parțial ideile și lirica lui Onofri ar avea contigențe cu estetica și lirica lui Blaga, ori, putem adăuga noi, cu lirica expresionistă. („Ființele și faptele lumii înconjurătoare nu sînt decît imaginile vii ale interiorității sale amplificate : ale interiorității sale cosmice... Poezia nu mai e o descripție ca un pastel de Alecsandri, ci o viziune hieroglifică, adică cu elemente împrumutate lumii materiale, a Spiritului, o hartă a corespondențelor și analogiilor cosmice.")

Un simbolism ermetic, presupunînd inițierea în corespondențele cosmice, constată G. Călinescu și în sonetul lui Arthur Rimbaud, *Voyelles* (eseul *Mistica culorilor)* : „Simbolurile — scrie G. Călinescu — sînt mai mult sau mai puțin de fantezie, dovadă că poetul alchemizează după sugestii vagi, tehnica însă e tipică." Considerînd că „a alege sunete vocalice ca hieroglife cosmice" e un loc comun în istoria religiilor, criticul face apoi o instructivă expunere după *Indo-Tibetica* lui Giuseppe Tucci a ezoterismului coloristic, spre a sfîrși cu „simbolica doctrinală" a culorilor la Tommaso Campanella.

Ultimul eseu, *Poezia „realelor"*, încearcă o tipologie a creatorilor mai cu seamă de poezie români.

Pornind de la ideea că „problema sexualității este capitală într-o literatură, totul pivotînd în jurul ei", criticul constată la Titu Maiorescu o tendință spre *divortium*, înțeles ca despărțire de drumuri între sexe. Această tendință ar fi caracteristică mentalității rurale care nu acordă femeii existență metafizică.

„Filozofiile superioare europene — demonstrează mai pe larg criticul — au structură bisexuală, după imaginea antropologică, sînt cu alte cuvinte dualiste. Spinoza consideră Divinul ca o substanță, manifestă prin două atribute, gîndirea și întinderea. Gîndirea fiind absolută, este deci (observăm noi) principiul masculin, în vreme ce întinderea, divizibilă, e femeia. Folosind așadar limbajul spinozist, nu există inegalitate în termenii sexuali. Bisexual este și criticismul lui Kant. Imaginea lumii rezultă din conjugarea categoriei inteligibile cu un factor inefabil. Categoria e bărbat, lucrul în sine e femeie. Dar amîndoi termenii sînt egali, reductibili la un postulat factor metafizic. Hegelianismul, materialismul dialectic nu renunță la dualitatea erotică. Substanța lumii e spiritul ori materia, realitatea istorică

e posibilă prin contradicție între doi termeni, printr-o ceartă. Teza e bărbat, antiteza e femeie, între afirmație și negație nu se poate stabili raport ierarhic. Amîndouă pozițiile sînt egale..."

„Concepțiile orientale sînt moniste, cu aparențe dualiste. Unicul principiu este Verbul, Spiritul, agentul viril. Există și femeia, ca mater, materie, însă e o simplă negație, imagine a lumii la margine haotică. Se pare că condiția socială a femeii se oglindește în sistemele filozofice, căci, fără a insista asupra confuziilor frecvente de principii, nu există îndoială că haosului i se conferă o situație minoră și că revenirea spre neant înseamnă o diminuare a spiritului. Verbul trebuie să se țină mereu la distanță de neant, dominîndu-l și rezolvîndu-l, iar cînd nu e în stare a face aceasta, se tăgăduiește însuși, absorbit de nimicul feminin."

Adepții primelor concepții sînt numiți de G. Călinescu, într-o accepție a termenilor „eliberată de sensurile comune", idealiști sau didactici, adepții celorlalte concepții, realiști sau gnostici. În literatura română primul tip abundă, cel de al doilea e rar. Contemplatori ai realelor, „poeți crezînd în rotațiile fatale, care nu fac nici o sforțare spre a se deplasa în fenomenalitate", platonizanți ca și Petrarca, sînt Văcărești și Conachi. Erotica lor stă „pe o continuă raportare a empiricului la metafizic". Erotica lui Grigore Alexandrescu e fără substrat metafizic, deci idealistă, la fel a lui Bolintineanu, poet dotat însă cu imaginație și „o mare sensibilitate pentru miracolul feminin." Dacă trecem peste Alecsandri, poet erotic „pe lîngă care femeia joacă rolul de ancilla", situația revelă aceste cazuri (în caracterizări surprinzătoare !) :

„Misoginismul lui A. Pann și al lui N. Nicoleanu e de-a dreptul grobian. Acești oameni sînt cu totul lipsiți de imaginație erotică, cer totul de la natură. Macedonski, delicat în viața in-

timă, nu cîntă femeia. În absolut nu se salvează decît Bărbatul, Poetul, Emirul. Himera lui Macedonski nu este celălalt sex, ci destinul său individual. Anghel s-a sinucis pentru o femeie, ca să scape de ea, n-a cîntat însă factorul feminin. Bacovia nu-i poet erotic. Femeia e un simbol al delirului, o proletară. Poetul o cheamă să vadă cum plouă, sau o pune să cînte la clavir. Arghezi, Barbu nu sînt de asemeni poeți erotici. Camil Petrescu în poezie cîntă ideile, în proză denunță pe femeie ca improprie pentru speculația filozofică. Lucian Blaga cîntă pămîntul, materia, ca principii ; materia nu ia niciodată proporțiile unui factor egal coparticipant. Îngerii lui Blaga încep să aibă sex, sînt masculini, arhangheli justițiari. În rezumat, adevăratul poet erotic român, în sensul superior al cuvîntului, rămîne Conachi, exceptînd pe Eminescu, care e un poet așa de mare, încît, chiar profesînd distanța față de femeie, aspiră mereu către ea."

Cîntăreți ai realelor, deși nu ai femeii ca idee, sînt Eliade, căutătorul unui cifru liric muzical, Macedonski, cultivatorul unui destin transcendental, Anghel, vizionarul florilor cu miresme cristalizate geometric, Bacovia a cărui reală e haoticul formelor.

După ce, în continuare, criticul definește concepția providențialistă care stă la baza operei unor scriitori români, precum Creangă („providențialismul e negarea metafizicii", acceptarea ideii de lume și de soartă, văzute ca factori benefici, tutelari), criticul se referă în final și la poezia pastorală, gen rafinat, imitînd viața rudimentară a păstorilor și filozofia ei, providențialismul. Capitală în poezia pastorală e setea de ozin, provocată de zgomotul și viața complicată a cetății. „Pastorala nu e cîntecul păstorilor, ci cîntecul orășenilor care visează regimul pastoral, întoarcerea la natură." *Miorița*, sau *San Marina* de Bolintineanu sînt pastorale „canonice". Caracter pastoral are o bună parte

din opera lui Sadoveanu. Pastoral e Eliade în *Zburătorul*. Alecsandri schimbă oțiul în chief oriental, Eminescu îl înlocuiește cu somnolența la umbra teiului, unde tînărul cade într-o inerție infinită, sau cu asceza, prilejuind lui Euthanasius dispariția în torentul unui pîrîu. Altfel e somnul lui Blaga, și el poet pastoral, bucolic, la care însă oțiul devine „lenea de a trăi" („bucolismul degenerează în panism și misticism, anulîndu-se...", „omul nu mai caută obscuritatea ci dispariția în cosmos").

*

Eseurile incluse în acest volum au apărut între 1938 și 1948, aparțin deci unui deceniu și corespund unei anumite perioade din activitatea și concepția estetică a lui G. Călinescu. Caracterul lor unitar este evident și a fost, putem spune, gîndit de autor. Dar numai *Cursul de poezie* a apărut în timpul vieții autorului în volum. După cunoștințele noastre, o eventuală nouă ediție a *Principiilor de estetică* ar fi inclus, după *Curs de poezie,* dialogul *Universul poeziei,* iar după prelegerile despre *Tehnica criticii și istoriei literare,* eseul (la origine tot curs) *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică.* Ediția postumă din *Principii de estetică* (1968) a fost întocmită arbitrar, introducînd între multe alte texte eterogene și *Poezia „realelor"* (un număr de opt texte au fost scoase din volumul pe care G. Călinescu și l-a alcătuit singur, *Cronicile optimistului).* Șase din textele alese de noi pentru volumul *Universul poeziei* au fost culese și puse împreună cu altele de un caracter foarte disparat în volumul postum din 1967, *Scriitori străini,* deși intenția lui G. Călinescu n-a fost de a prezenta, ca în volumul *Studii și conferințe,* autori aparținînd literaturii universale nici în *Sufletul serafic,* nici în

Petrarca și petrarchismul, nici în *Marino și Góngora*, nici în *Un voluptos al parfumurilor* și cu atît mai puțin în *Magie și alchimie* și *Mistica culorilor*. Am crezut că o antologie concepută pe ideea, scumpă autorului ei, de univers al poeziei, are mai multe justificări decît un volum hibrid de *Principii de estetică* sau *Scriitori străini*, utile doar în măsura în care au pus la îndemîna cititorilor cît mai multe opere de G. Călinescu.

AL. PIRU

18 august 1970

CUPRINS

Curs de poezie 5
Universul poeziei 109
I. Simbolurile 109
II. Focul 114
III. Apa 119
IV. Regnul animal 127
V. Regnul vegetal 134
VI. Himerele 141
VII. Anatomia îngerilor 146
VIII. Anatomia umană 150
IX. Alimentele 156
X. Maşinile 160
XI. Mobilele 167
XII. Instrumentele muzicale 174
XIII. Trucuri poetice 180
XIV. Concluzie 186
Sufletul serafic 187
Petrarca şi petrarchismul 205
Marino şi Góngora 232
Un voluptos al parfumurilor 255
Magie şi alchimie 275
Mistica culorilor 298
Poezia „realelor" 308

Postfaţă — de Al. Piru 333